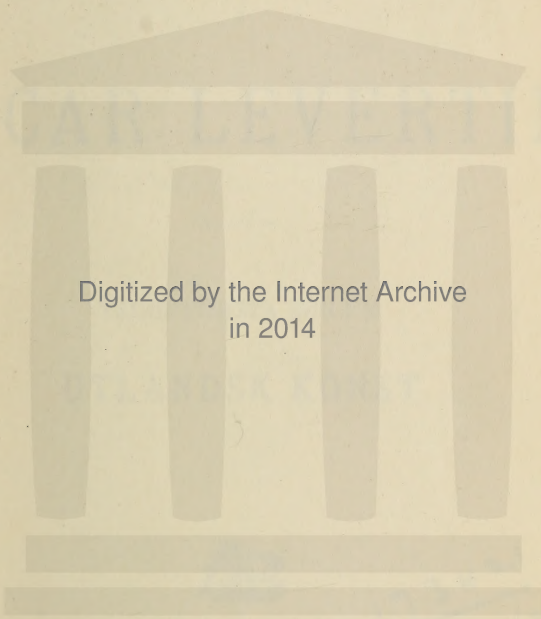

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/samladeskrifter21leve

Swed
L.6617

SAMLADE SKRIFTER

AF

OSCAR LEVERTIN

21

TJUGUFÖRSTA DELEN

UTLÄNDSK KONST

173421
25/8 12

STOCKHOLM
ALBERT BONNIERS FÖRLAG

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

STOCKHOLM
ALB. BONNIERS BOKTRYCKERI 1920

UTLÄNDSK KONST

AF

OSCAR LEVERTIN

STOCKHOLM
ALBERT BONNIERS FÖRLAG

BREF FRÅN ROM OM GAMLA FRESKER.

I.

INLEDNING.

Roma, minnesstaden framför alla andra, har alltid på samma gång varit den sorglösa växtlighetens stad, i hvilken det lefvande nuet spirat med stolt självtillit utan rädsla för att växa öfver och täcka det förgångna. Obekymradt har här kultur lagrat sig öfver kultur och de lefvandes boningar byggts öfver grafvar. Kolonner, som ropat mot öppna himlen, Cæsarernas hedniska människoförgudning, hafva gjorts till bärande stöttor i den kristna ödmjukelsens kyrkor. Antikens sista, milda skymningsdrömmeri med rädslan för den mörka aftonen och längtan efter friden och den gode herden, som bär de tröttgångna fåren hem till fållan, har i katakomber och basilikor gifvit bildspråk och symbolik åt just de främmande läror, som förvandlat dess ideal och kastat den gamla bildningens metall till omprägling i smältugnen. Undan för undan hafva de skilda skiftena af det antika Rom, medeltiden, renässansen och barocken,

här vuxit öfver hvarandra, öfver hvarandra byggt sina olika tempel med skaparkraftens rätt och så tryckt ständigt nya signaturer på de sju kullarnas stad.

Först med 1700-talet och framför allt med det nyss slutade århundradet, historieforskningens gyllene, har något systematiskt arbete gjorts för att skydda och tillvarataga minnen och monument samt gifva den nya tidens ström sin egen fåra, skild från de flodbäddar, i hvilka en gång det förflutnas flöde runnit och lämnat i sanden sina vördnadsbjudande spår. Men ännu i dag sker detta särskiljande af nytt och gammalt, detta tillvaratagande af det förgångna utan hjärtnupen omsorg eller regelrätthet. Ännu får vinstocken i fred växa öfver grunden till grusade kejsarpalats, och stensarkofager med totalfigurer i sköldfältet bilda vattencisterner på torgen med svalka och vederkvickelse för tiggare och gatungar. Ännu långt in på natten, när samma tysta stjärnor skrida öfver Forum Romanums ruinfält, hvilka för seklers sekel sedan en bortglömd, händelselös natt skredo öfver de gamla templen och deras vakande tänkare och präster, hör här besökaren den elektriska spårvagnens klockor, nutidens alla påminnelser. Människor, för hvilkas inbillning fornvärlden är ett kronologiskt ordnadt, väl katalogiseradt museum, hvilkets rum man sorgfälligt öppnar och stänger vid besök, förvirras af detta och »komma ur stämningen». De känna icke, hur mycket hemlighetsfullare och starkare denna lifvets oaflåtliga fortsättning bringar oss i förbindelse med de döda

tiderna, än den för alltid slocknade och dystra tystnaden i städer, i hvilka byggnader och monument stå utan samband med omvärlden, liksom ensamt räddade efter en öfversvämning, städer, i hvilka kedjan med det förflutna för längesedan brustit och fantasien måste göra sin saltomortal öfver århundraden för att få fäste i det gångna. Här är arfvegodset för omätligt för att kunna få plats i någon tyst skattkammare. Här har forntiden alltid lefvat med i lifvet, susat i cypresserna, grönskat med rankorna, sjungit i springvattnen och beständigt speglat sig i människornas tankar. Lugnt, liksom säkra på att i sinom tid åter lefva upp igen och ånyo erhålla herradöme och dyrkan, hafva statyerna slumrat in under mossan. Själfva jorden har blifvit en hemlighetsfull behållare af döda människor och stämmor, och Roms mark har fått hafvets oändlighetssus, där bölja oräkneligt brusat fram öfver bölja.

Men så stark denna verkan är, då det gäller totalstämningen af det förflutna, så orättvis kan den varda i fråga om enskildheter, enskilda gestalter och tidsåldrar. Verk och varelser hafva i detta haf drunknat eller bevarats på strandbädden med den nyckfullhet, som utmärker åt sig planlöst hänlämnad natur. Näppeligen kan den brokiga beskaffenheten af den skörd minnen, reliker och monument, som bärgats, förklaras med hjälp af någon darwinistisk teori för hvad som består i kampen för tillvaron och håller stånd i striden mot tiderna. Hvad som lefvat kvar har icke, eller åtminstone endast sällan, därför att tacka sin egen

styrka eller förträfflighet, utan slumpen i alla former, historiens tallösa, hvarandra motsatta nycker, bärgningsarbetets lyckträffar. Den lifvets självförnyelse, om hvilkens verkningar på Rom nyss talats, har också här varit den icke minst ödesdigra kraften. Den har låtit hela tidsåldrar formligen öfverväxas af andra, om hvilkas existens nu blott enstaka spillror bära vittnesbörd. Och ingalunda har här alltid det sämre måst lämna plats åt det bättre. Otaliga gånger har det ömtåliga och fint organiserade verket gått under för den larmande effekten och den plebejiska styrkan. Ingen kan sakna det, som ersatts af Rafaels eller Michelangelos mästerverk, men af hur många utsökta och själfulla arbeten hafva icke barockkonstens handtlangare tagit lifvet med sina krokaner af stuck och sina färgbaljor!

Upplysande i detta hänseende är särskildt dekorationsmåleriet i Rom. Medan kyrkor och palats annorstädes i Italien med en mängd fresker låta oss steg för steg följa målarkonstens utveckling, dominerar i Rom högrenässansen så afgjordt, att icke blott spåren af medeltidsmåleriets och Giottos storartade konst här äro ytterst fåtaliga och utan makt, men själfva quattrocenton — 1400-talets konst — förekommer blott undantagsvis i den eviga stadens oräkneliga kyrkor och palats.

Denna frånvaro skulle i gamla dagar icke känts som någon brist. Hvar och en som läst den enda klassiska reseskildring, svenska litteraturen äger från Italien, Ehrensvärds, vet att han icke nämner en enda af dess mästare. De hade icke

hvad då kallades »den stora stylen och den rena smaken», och det måste räknas som ett drag af Sergels genialitet, när han prisar Signorelli, hvilkens figurmålningar dock också borde hänföra en, trots all antik-beundran, så självständig plastiker som »Faunens» skapare. I våra dagar har värdesättningen blifvit en annan. Kärleken till de primitiva mästarna har tillväxt år från år och sugit näring från de mest olikartade håll. Samtidens historiska öga, för hvilket all utvecklings och isynnerhet all begynnelses mysterium erbjuder ett så spännande intresse, har lockats att studera denna en hel konstarts uppkomst och första yttringar. De åldriga mästarnas afsikter och teknik hafva blifvit allt mer förstådda. Det, som föreföll främmande i deras formspråk, har tolkats och begripits, och med tjusningen och friskheten af en nytydd, under åratal förseglad skrift träda dessa gamla målningars skönhet mot betraktaren.

Men till detta vetenskapliga intresse har sällat sig som bundsförvant en makt, som eljes sällan lefvat på god fot med det intellektuella kunskapsbegäret, tidens sensibilitet. Det oklara behof efter känslans enkelhet och sinnets andakt, längtan efter saga och legend, som med hemlig låga brinner inom vår tids människor, måste sällsamt tilltalas af dessa mästare med deras oskrymtade lifsglädje och känsla, deras barnablick på världen och den gryningsglans, som ligger strålande öfver deras målningar.

Härtill kommer ännu en sida, som gör 1400-talets konst kär för den moderna konstvännen.

Den är oakademisk och konkret. Den är verklighetsberusad, hvad vi kalla realistisk. Den hänger lidelsefullt fast vid denna världens goda och kan icke få nog af tillvarons guld och gods. Den älskar hvar brokig blomma på fältet, hvar skiftande yta af ett vapen eller ett husgeråd, blanka rustningar, gnistrande stenar och gyllene tyger. Och den gjuter kring allt detta den ursprungliga epikens skimmer af bröllopsdag.

Så motsvarar denna konst på många punkter den nutida människans längtan och behof. Dessa ungdomliga män med riddardraget öfver de skarpa ansiktena och de käcka gestalterna, dessa spensliga kvinnor med sina fina ansikten och sin sjukliga skönhet hafva blifvit oss sällsamt kära. Hur platonisk är icke den moderna tidens uppskattning af våra föräldrars helige Rafael i jämförelse med den naturliga hjärtats värme, den ägnar en typisk 1400-talets mästare som Botticelli!

På de allra sista åren hafva åter från flera håll gensagor höjts mot denna smak af män, som velat återinsätta högrenässansens mästare på de gamla ostridda platserna. Ur enstaka, rent konstnärliga synpunkter säkerligen också med rätta. Men godtyckliga och onödiga blifva i sista hand dylika rangtvister. Det blir i sista hand alltid de öfverlägsna personligheterna och krafterna, som besätta tronerna, med hur olika medel de uttrycka sitt inre och förskaffa sig herraväldet öfver våra själar. Michelangelo hör till högrenässansens liksom Dante till 1200-talets Florens, men båda stå icke blott ensamma och ouppnådda i sin samtid,

men i all eftervärld. Det är sant, att det gifves såningstider och skördetider, och att dessa inbördes hafva helt olika lynnen. Men det är tillåtet att finna löftestiden lika fängslande och skön med sin lärksång genom töcken och sina ljusa knoppar, som mognadstiden, då alla förväntningar blifvit gyllene frukt. Det är sant, att högrenässansens korta sommar visar en harmoni af ett djup, ett människoideal af en storhet, en rent artistisk målmedvetenhet och makt, som knappast någon tid ägt sedan antiken. Men quattrocentons vårstämning, som brusar med lätta vindar genom soliga kolonnhallar och öfver blekgröna kullar af lager och myrten, är därför icke mindre tjusande, och dess äfventyrliga och unga mänsklighet icke mindre fängslande i sin majlek och sitt svala, lätta vemod. Öfver seklers gränser stå blott de ensamma och ojämförliga, hvilkas verk hafva en tidlös storhet.

15 maj 1901.

II.

1400-TALS-VERKEN.

Af de fresker från 1400-talet, som numera finnas kvar i Rom, står en cykel i en af Petrusstadens äldsta basilikor främst i tiden och kanske också i fråga om ursprunglig konstnärshalt. Det är den högst märkvärdiga följd af fresker, Masolino målat ur den helige Clemens' och Catharinas af Alexandria historia i ett litet skumt kapell i San

Clementes af guldmosaik lysande kyrka. Bakom kapellskranket, merendels bevakadt af äfven för Rom mer än vanligt häxlika tiggarkäringar, har här den gamle florentinaren berättat en rad uppskakande tilldragelser ur dessa helgons lefnad, med en redig styrka i kompositionen och en axelbred kraft i gestaltningen, som låta oss tänka på hans store lärjunge, själfva den egentlige grundläggaren af det florentinska renässansmåleriet, Masaccio, hvilken också cykeln af flera konsthistorici tillskrifvits. Hvad tiden och restaureringarna än kunnat göra för att förändra ton och färgvärde i dessa målningar, orubbadt kvarstår dock intrycket af att man här möter ett stycke af själfva upphofvet till den utveckling, som bestämmer den florentinska konsten, utvecklingen af den stora figurteckning, som i staden vid Arno sedan alltid varit det första och sista. Fria och säkra äro dessa gestalter, och de inrista sig med statuariskt skarp kontur i ens hågkomst. Man betrakte framför allt den oförglömligt dramatiska scen, i hvilken den heliga Catharina af Alexandria, som värdigt barn af sin lärda och diskuterande fosterstad, förbryllar kejsar Maximinus och alla hans hedna filosofer genom den glänsande dialektik, med hvilken hon bevisar kristendomens sanningar.

Tyrannen sitter högst uppe i salen på sin tron med hög orientalisk hufvudbonad. Han är grå i synen af ondska öfver den unga flickans underbara förmåga att kunna demonstrera utan att trassla in sig i slutledningarnas nät, och hans filosofer, som i långa led sitta kring väggarna, såsom censorer,

skaka bestört och uppretadt skalliga tänkarehjässor och långa, lärda skägg. Hvad betyda nu år af studier, nätter af spekulation, grånandet öfver bokrullarna, när en liten flicka i blå kjortel kan argumentera pro och contra lika flinkt som något katederljus? Men Catharina står midt på golfvet, en liten orädd, kvinnlig teologie doktor. Hon visar solklart och ovedersägligt, hur evangeliesanningar redan funnos fördolda hos Plato och de gamla poeterna, hvilka liksom profeter och sibyllor, fast utan att veta det, vittnade om den ende Guden och hans son, det lefvande vordna ordet. Hon talar lågmäldt och tydligt, utan att förifra sig, och med högra handens pekfinger mot den höjda vänstras fingrar för hon räkning öfver alla sina oemotsägliga skäl. Och denna åtbörd ur tidens skolor var i sin naiva naturlighet så uttrycksfull, att den i konsten icke skulle glömmas på hundra år. Fra Angelico först vid århundradets midt och Pinturicchio vid dess slut skulle efterlikna den för själfva hufvudsituationen å sina stora fresker.

Efter Masolinos kapell i San Clemente är Fra Angelicos i Vatikanen det nästa stora exempel på quattrocentistisk freskdekoration, som finns kvar i Rom. Det är den fromme klostermålarens allra sista verk, och jämför man dessa scener, i hvilka helgonlegenden höjer sig till ett kristligt epos' bredd, med de andaktsmålningar, med hvilka Fra Angelico begynte sin konstnärsbana, och hvilka främst bruka sammanställas med hans typ, är hans utveckling betydande. Ty alla dessa talrika tafvelbilder med sina könlösa och osinnliga varelser,

lysande i det brokigaste och mest populära rödt och blått, synas hafva fått en öfverdrifven berömmelse. I bokmåleriets mindre format, längs de svarta skrifttecknen, skulle denna färgklara konst fröjda och värma, men i många af taflorna förefaller denna eviga skugglösa salighet barnslig och ledsam. Det är för enformigt hög diskant i Fra Angelicos bilder, för att man icke till sist skulle tröttna på alla dessa himmelska silfverbasuner. Dock, alltmer växer Fra Angelico öfver klostermystikens stillastående drömmerier, och i dessa hans sista verk i Vatikanen, om de också icke hafva vårskimret öfver hans fresker i San Marco i Florens, står han högst. Här målar han stora figurer, som röra sig i verklig atmosfär och bestämda lokaliteter, med en förvånande sanning. Färgens lyskraft är försvagad, känslan strömmar icke längre fram så ymnigt och rikt som t. ex. i hans mästerverk, den stora korsfästelsen i San Marco. Figurerna hafva kanske något grått och trött öfver ansiktena. Konstnären är åldrad, och hvem vet, hvilka illusioner den gamle munken mist, då han flyttades från de stilla florentinerklostren till påfvestaden. Men det är ett djupt allvar, en högtidlig fast dämpad stämning i dessa stora skildringar ur de första Romahelgonen Stephani och Laurentii lif. Sällsynt festlig och andaktsfull är framställningen af, hur påfven Nikolaus V gör Laurentius till diakon. Den kyrkliga ceremonibilden, som så lätt blir ett världsligt prunkstycke, har här en egen rituell höghet, och stilla hviskade böner synas krusa läpparna på Fra Angelicos runda,

litet menlösa prästansikten. Ännu större är greppet i Stephani predikan. Såsom den helige mannen här står på tröskeln till en byggnad och talar till åhörare, som samlat sig på ett litet snedt, nästan som ett rum af höga husmurar infattadt torg, har mer än en af de fromma väckelsemännen från bergsklostren i Toscana talat till folket med de hårda hjärtana i Arnostaden. Gripna af orden knäböja kvinnorna i långa led på torget, och kyrkslöjorna skugga ansikten, som plötsligt mist leendet. Bakom dem, vid foten af de fästningslika familjehusen stå männen och lyssna med de skarpa, af släktfejderna och spänningen öfver räkenskapsböckerna fårade anletsdragen.

Fra Angelico, paradisängdernas och himlavårens målare, slutar med att slå upp staffliet midt i den klara verkligheten.

Af de umbriska freskerna från 1400-talets äldre tid finns än mindre i behåll. Nästan spårlöst försvunnen är den målning, skolans förste strålande legendberättare, Gentile da Fabriano, gjort i Lateranen, och af Melozzo da Forlìs stora dekoration i Apostelkyrkans kupol, ett föregångsverk till Correggios drömmålerier, hafva blott räddats hans musicerande, af sina egna toner yra änglar. Så är det först i Sixtinska kapellet, från 1480-talet, som man i Rom finner en fullständigare representation af de umbriska och öfver hufvud taget af 1400-talsmålarnas dekorationskonst. Detta underbara kapell, målarkonstens allra heligaste, är sålunda icke blott Michelangelos tempel, ehuru man — och det är föga underligt — lätt glömmer, att andra än han

där målat. Utan att kunna ana, att en väldigare redan var född, hvilkens verk skulle göra deras egna bilder till barnalek och skuggspel, hafva quattrocentons mästare här framställt en lång följd bibliska episoder med en rikedom af ungdomliga figurer, grön natur och frisk skönhet, som i annat grannskap, trots öfvermålning och förblekning, förunderligt skulle fängsla och tjusa. Men nu har takmålningen gjort, att ögat blott glider ned till dessa bilder, när det hisnande tröttnar vid Michelangelos himmelsflykt. Blicken sänker sig ned till de vackra ansiktena och den rörliga, äfventyrsfriska mänskligheten i dessa undre målerier, som fågeln, hvilkens vingar tröttnat, men hvilkens hjärta ännu i hvilan bland bladen bultar af åtrå efter flykten i skyarna.

Studerade i och för sig äro emellertid dessa målningar af ett utomordentligt intresse. Här finner man Florens' dramatiska skildrare af rörliga människoskaror och själfulla ansikten vid sidan af de umbriska framställarna af landskap och i naturen rytmiskt insatta figurer. För den dekorativa verkan, som här afses, gifver den senare skolans metod starkare resultat. Så blir ett geni som Botticelli här öfvervunnet af en så långt grundare konstnär som Perugino. Ty denne siste känner den harmoniska anordningens hemligheter och tjusningen af fria vidder och i spelande luft klart grupperade gestalter. Peruginos fresk öfver, hur Kristus gifver Petrus »nyckelns ämbete» — med andra ord påfvedömets grundläggning — är också det yppersta verk af rent dekorativt måleri,

som i Rom finnes före Rafael, hans store lärjunge. Det majestät, med hvilket Frälsaren och hans apostlar uppträda, låter oss glömma den billiga känslosamheten i figurernas ansikten. Arkitekturen i fonden af det stora torg, på hvilket de stå, profeterar redan med sitt luftiga rundtempel mot silfrad luft om högrenässansens dagar, och de små figurer i allt aftagande skala, som synas i medelplan och bakgrund, ända dit, där synpunkten förgår i middagsljuset, meddela förunderligt intrycket af en stor, fri plats. Hur lätt och djupt andas man icke här, och hur njuter icke ögat af att se långt bort öfver torget och ut mot det fjärran och okända bakom kolonnhallarnas öppna bågar.

Det är denna den harmoniska grupperingens, de sjungande linjernas och den fria rymdens dekorationskonst, som Rafael skall föra till högsta tänkbara fulländning. Men mellan Rafael och hans lärare står en annan konstnär, medhjälpare till läraren och föregångare till den store lärjungen, en konstnär, af hvilkens hand också verk finnas här i Sixtinska kapellets väggkrans. Det är Pinturicchio. Af ingen 1400-talets mästare existera i Rom så många och så väl bevarade fresker. Hos ingen kan man heller så tydligt som hos honom se skillnaden mellan ungrenässansens och högrenässansens skönhetsvärld och följa, hur den sista följdriktigt måste växa fram ur den förra. Äfven i och för sig är Pinturicchio en tjusande, om ock ytlig artist, och han förtjänar en särskild utförlighet äfven i en kort skiss öfver renässansfreskerna i Rom.

20 maj 1901.

III.

PINTURICCHIO.

Pinturicchios borgerliga namn var Bernardino di Betto, hans ej fullt vissa födelse- och dödsår 1454 och 1513. För öfrigt vet man obetydligt om hans enskilda öden, utom några från flera håll bekräftade notiser om hans personlighet, hvilka skildra honom såsom en ful, kuriös och frånstötande liten man. Han hörde illa, hade intet af de fina later och det förnäma umgängessätt, som utmärkte hans landsman, den kloke nihilisten Perugino, och han betraktades som en obehaglig enstöring. Hans talrika självporträtt från olika åldrar bestyrka denna skildring. Redan som ung har han något oroligt och pinadt öfver anletsdragen, som få mer och mer af sträf och misstänksam mjältsjuka. På äldre dagar har han målat sig själf bredvid Rafael och betraktande den unge medtäflaren med en surmulen och sorgmodig blick. Rafael verkar dubbelt lyckligt söndagsbarn vid sidan af den misslynte och sjuklige yrkesbrodern. Men det drag af tärande missmod, som låg öfver Pinturicchios ansikte, den bondska tyngd, som hvilade öfver hans tal, återfinnes icke i hans konst, som är en lång ungdomsdröm om riddardater och äfventyr, om prinsessor i förtrollade trädgårdar, och svenner, jagande vid lärksång och hornklang genom gyllene skogar. Konsthistorien är fylld med motsatser af detta slag. Mer än en konstnär har som Watteau med uttryckslöst döda ögon sett för sig de luf-

tigaste féerier och med grofva, knotiga fingrar tecknat världar af lek och elegans. Bernardino di Betto, kallad Pinturicchio, den döfve och klumpige enstöringen från Umbrien, har målat det, från hvilket han själf genom naturens vilja alltid varit utesluten — ridderligt, patriciskt ungdomslif, sagoglans och äfventyr, och kanske är det därför han så intill öfvermått slösat med prakt och guld.

När Pinturicchio begynte arbeta i Rom i Sixtinska kapellet, var han blott Peruginos medhjälpare, men redan framträder hans lynne. Han är icke som Perugino lyrisk i stämningen och monumental i anordningen. Han är en romantisk berättare, en legend- och sagoillustratör i stort, som skildrar händelser och uppträden med den unge Boccaccios fabuleringslust. Hans landskap hafva icke Peruginos stora bibliska stillhet — det synes på dem, att de äro skådeplatsen för omväxlande och underbara historier. Bergsluttningarna äro klädda med löfrika, skiftande träd, sjöarna ligga spegelklara, och i fjärran finnas hålvägar liksom enkom till för pilgrimer och ryttare, eller sällsamma klippbildningar, hvilkas på hvarandra staplade block likna förhistoriska jättegrafvar. De gamla byggnaderna, som han skildrar kring Colosseum — han är den förste målaren af Campagnan och ruinerna — äro också framställda alldeles romantiskt, utan stort allvar. De liksom tillhöra hans félandskap.

Pinturicchios första alldeles självständiga fresker finnas i det kapell, han för familjen Buffalini dekorerade i Ara Cœli. I denna uråldriga kyrka,

där det katolska Roms främste afgud bor — hvem känner icke hos oss det lilla furstligt juvelhöljda Jesusbarnet genom Selma Lagerlöfs bekanta roman? — har konstnären målat den helige Bernhards af Siena historia. Genom sin mor kunde han själf som barn hafva hört berättas om detta Umbriens sista helgon, och den franciskanska traditionen var lefvande på alla vägar, som han trampat under sin ungdom! Franciskanerreligiositetens af naturpoesi och mild folklighet mättade innerlighet hvilar också öfver cykeln. Och liksom Franciscus själf en gång varit en praktkär, för riddarhistorier brinnande gosse, är hans efterföljare, den helige Bernhard, i Pinturicchios framställning en ung ädlingsgestalt. Anakoretens kamelhår verkar som en maskeradkostym på honom, där han går i sin ensamhet med sin rikt smyckade bönbok, medan blicken ofrivilligt glider ned till alla blommor, som frodas vid hans fötter. Äfven följdens allvarliga slutscen — undren vid den helige Bernhards kista — har öfver sig en stämning af novellistik. Dess egentliga tjusning ligger i skildringen af platsen och de ridderliga bifigurerna. Man ser för sig ett stort, solbelyst torg med ett rundt tempel i bakgrunden, det hela en imitation af Peruginos i Sixtinska kapellet, men mindre ideellt, med loggior och arkader mer likt ett af de stora torg, som bilda centrum i mindre italienska städer. Ett sådant torg är forum och handelsplats på en gång, samlingsplatsen för hela staden, där allt möjligt passerar. På Pinturicchios torg skola nog både större och smärre figurer berätta

händelser ur den helige Bernhards lif och underverken vid hans bår. Men kompositionen är icke hopsluten kring en kärna. Man ser helgonet i en kista, som är omgifven af gestalter, af hvilka dock många se ut, som om de icke synnerligen bekymrade sig om den döde. Beställaren af hela fresken, påflige konsistorienotarien Niccola Buffalini, kommer på ena sidan, stolt och hög i sina vida, hermelinsbrämade ärmar, och en liten pojke med randiga ben bär hans stora huggvärja framför honom. Messer Buffalini är tydligen på väg till kurian och låter icke hejda sig på vägen af saker, som icke vidkomma honom. Midt emot står en yngre Buffalini med ett hårdt, förnämt ansikte under mössan och handen i den vida manteln, en stolt figur, tänkande på allt annat än en försakelsepredikant och ett aflidet gammalt helgon. Äfven i själfva hopen bakom kistan äro de vackraste gestalterna, ett par unga kvinnor, som böjt de bleka hufvudena samman, oberörda af hvad som händt. De njuta bara af solen och den vackra dagen. I arkadernas öppningar skymta unga, lysande gestalter, seende ut mot likbåren med den halfklara, likt skuggan af ett moln förgående allvarstanken, med hvilken man genom solsken betraktar ett begrafningståg. De skaror små tiggare och ofärdiga i bakgrundens kolonnader och kyrktrapporna, hvilka skola berätta om helige Bernhards mirakelkurer, verka snarare som den dramatiska pantomim af tiggare och lemlästade, hvilken är oskiljaktig från hvarje äkta italienskt stadstorg.

Religiositeten ligger med ett ord alldeles på

ytan. När Pinturicchio skall verka from och helig, är han också minst sig själf. Då återfinner man Peruginos snedvridna hufvuden med de himlande, halfslutna blickarna och dennes bigotta, ledsamma äldre herrar med mörtögonen och de långa, klufna skäggen. Äfven för sin uppsättning af änglar lånar Pinturicchio både af sin landsman och af Melozzo. Hans böjelse för en profan, romantiserad dekoration framträder så äfven i detta kapell i Ara Cœli, där dock andakten strömmar fram mest äkta, med värmen af de minnen från den helige Franciscus, som susade öfver alla hans fosterbygds gröna kullar. Ett verk af lysande, sagolik dekoration blef också hans nästa stora arbete, ett af de mest strålande och populära i Rom — utsmyckningen af Alexander Borgias privatrum i Vatikanen.

Allt sedan dessa rum för några år sedan åter blefvo tillgängliga för allmänheten, tillhöra de Roms mest besedda märkvärdigheter. Ingenting har för människor i allmänhet ett så kittlande intresse som kriminalromaner, och släkten Borgias tillhöra onekligen genrens monumentala alster. Att trampa samma golf som Alexander och Cæsar Borgia, att i lysande fresker se hela denna familj porträtterad ihop med den heligaste af alla familjer — se där lockelse nog. Till och med dygdiga engelskor gå här och nicka vänligt som åt en bekant, när de upptäcka Lucrezia Borgia. Men hon nickar icke igen, ty hon är ännu upptagen med den för henne säkert ovanligt roliga odygden att spela helgon.

Dock, dessa fresker behöfva icke det anekdotiska sensationsintresset för att tjusa. De stråla af en sagoglans, som ingen bilderbok i världen ägt, och beteckna dessutom konsthistoriskt ett högintressant skifte i renässansens utveckling. När Pinturicchio utförde dessa stora arbeten, 1492—1495, var han redan en känd mästare, som stod i spetsen för lärjungar och medarbetare. Från andra händer än hans stamma också stora delar af de tre rummens utsmyckning, men hans är planen för det hela, hans de yppersta bilderna, hans det helas signatur af guldregn och söndagsglans.

Af de tre rummen är det först utfördt, hvars fresker framställa de sju vetenskaperna — tidens bildningsvärld i en följd af allegoriska kvinnogestalter. Temat var gammalt och blef allt oftare behandladt, ju varmare bildningslifvet klappade i humanismens århundrade. Melozzo hade i Federigo da Montefeltros slott i Urbino framställt vetenskaperna som drottningar på rika troner, hvar och en med en knäböjande fursteyngling vid sina fötter. Det var ett förevigande af härskarmaktens och bildningens kärleksmöte, och som riddaren ber sin dam om gunst och ynnesttecken, bedja dessa furstar om rätten att få beträda sina lärda drottningars stilla riken. Också Pinturicchio låter vetenskaperna trona, men de hafva redan blifvit mer officiella läromästarinnor. Rader af grånade män och hänförda ynglingar stå kring deras marmorsäten. Man känner, att man är nära högrenässansen och Rafael, och ändock hafva personifika-

tionerna af dessa vetenskaper kvar all quattrocentons individuella och öfverraskande fägring. De leka med sina emblem som med blommor, smyckeskrin och solfjädrar, dessa unga damer, som alla äro odödligt tjuguåriga; och jag är säker på att tidens konstnärer kunnat nämna den höglärda dialektiken och astronomien med smeksamma flick- och frunamn, så lefvande äro de. Ungfru Aritmetica är den mest förtjusande drömmerska, där hon sitter med den lätta slöjan öfver sitt ringlande, askblonda hår och ser framför sig — allting annat än siffror, fast hon har passare och räknetabell i vårligt trötta, fina händer.

Den ornamentala utsmyckningen i detta rum består ännu af 1400-talets vanliga, i stenfärg målade friser, imiterande låg relief, med kandelabrar och tunt, vackert hopslingradt bladverk. Det är detta, som antyder att detta rum först smyckats, ty i de två andra uppträder med allt mer stegrad rikedom groteskornamentiken, just nu återfunnen i de gamla termsalarna och tjusande tidens konstnärer med sin outtömliga fantasilek och sina nya dekorationsmotiv. För Pinturicchio var detta groteskens spel med masker, emblemer, växter och djur, chimärer och centaurer, som skapadt. Dess ögonfägnad och glans, dess suveräna frihet från alla tekniska lagar och allt naturstudium passade hans för yttre skimmer och spel lagda sinne. I de andra rummen bilda dessa groteskslingor sålunda för första gången den ornamentala inramningen.

Dessa båda rum äro prydda med religiösa ämnen, scener ur Kristi lif och helgonkrönikorna,

men allt är gjordt till saga, herdedikt och novell, utan djup eller allvar, men gnistrande af glans och lif. Det är framför allt i den största kammaren, helgonlegendernas, som Pinturicchio själf varit verksam och stegrat sin stil till rent underbar prakt. Jämte måleriet har han med otrolig djärfhet, en och annan gång med nästan om panoptikon påminnande stil, användt plastik, förgylld och målad stuck, för att göra intrycket af saga än mer starkt och påtagligt. Den heliga Barbara flyr t. ex. ur ett så godt som riktigt torn; tronstolar, vapen och munderingar äro förgyllda med verkligt guld och bakgrundens berg schatterade med gyllene knoppar. Den hvardagliga världen är långt borta, och man är i ett guldland. Det vimlar på vägarna af djur och människor med den förtrolighet, som sagan spinner mellan alla naturens riken, och man gör stora ögon, som om ens gossårs drömmar plötsligt blifvit förverkligade för ögat. På den stora hufvudframställningen af den heliga Catharina af Alexandria, som med sin dialektik förbryllar Cæsar och hans hednafilosofer, samlar sig allt detta i oförglömlig stå t. Det är samma scen, som Masolino i San Clemente målade med sin bleka färg och sina allvarliga gestalter, medan här en regissör utan like upprullar ett sagospels brokiga rikedom. På det öppna fältet framför en gyllene triumfbåge, öfver hvilken Borgias så karaktäristiska vapendjur — tjuren — står, ter sig scenen. Kejsaren är en slags Harun al Raschid, som lyssnar till Catharinas tal som till en lärorik parabel. Han sitter på en guldtron och har bredvid sig en jättestor turk i

turban, med grymma, fatalistiska ögon. Är det hans bödel? En visir? Chefen för hans lifvakt? Det är icke godt att säga, men han står där rak och tyst med händerna i bältet. De stora fasonerna på hans hvita rock lysa i solljuset, och i västerlandet har väl aldrig en turk skildrats med sådan virtuositet, förr än på 1700-talet af den sällsamme äfventyraren Liotard. Framför kejsartronen står en annan man af lika främmande typ. Det är despoten af Morea, Andrea Palaiolog, svårmodigt stolt och konungslig ännu här i landsflykten i Rom. Man får leta efter ett par figurer af så exotisk glans. Men Catharina bryr sig ej om turkar och greker, ej om kejsaren och hans hoffolk eller lärda. Ung och oförsagd räknar hon på fingrarna alla de tvingande skälen för kristendomens sanning, och Lucretia Borgias unga lekfulla skönhet omsväfvar hennes späda kvinnogestalt. Den stora freskens andra hälft upptages af en oändlighet af figurer, lärda herrar med stora skägg, som blicka i sina böcker efter motskäl för att snärja det lilla dialektiska helgonet, nya lärdomsadepter, bestörta öfver att se sina magistrar slagna på fingrarna, lyssnare och hofmän. Till sist ser man ett ståtligt jaktfölje, ledt af prins Dschem på en hvit gångare, en prins, ofta omtalad i tidens Romaskildringar. Han hade flytt undan sin broder Bajazet och igenkännes på likheten med sin fader, den vilde Mahomet II, afbildad af venetianaren Gentile Bellini. En orientalisk figur bildar så också afslutningen på hela fresken, som är ett stort lef-

vande stycke »Tusen och en natt», i hvilket morgon- och aftonländernas sagopoesi försmält.

Efter sina fresker i Borgiarummen har Pinturicchio blott verkställt ett enda stort dekorationsarbete i Rom. Det är kupolmålningen i kyrkan Santa Maria del Popolo, utförd tio år senare, 1505. All den profana glans af guld, som han älskade, har han här känslolöst fört in i gudshuset. Dekorationens väfnad är helt tillskuren efter groteskmönstret och rikt guldsömmad, som man kan vänta af Pinturicchio. Fryntligt världsliga apostlar i guldmedaljonger, sibyllor i halfliggande ställning, också den i sin vårdslösa frihet påverkad af det antika termmåleriet, prunka i dagens praktfulla hårklädslar och rika festdräkter med uppslitsade puffärmar. Groteskvärldens rankor och fabeldjur le och stråla i det kristna bönhuset, som i de romerska sommarvillornas för sinnligt och sorglöst dolce-far-niente skapade rum. Här är man på högrenässansens tröskel, och Pinturicchio är det, som fört konsten dit. Hans mission är här fylld, och hans senare arbeten, t. ex. i Siena, komma post festum och verka därför kalla. Han visste hvar vägen gick till den rena, världsliga skönhetens land, men kom icke själf dit in, den lille, fule, döfve och missbelåtne Pinturicchio, som var ett af lifvets styfbarn och därför så måttlöst törstade efter ungdomsfröjd, guld och skönhet.

24 maj 1901.

IV.

HÖGRENÄSSANSEN.

Den berättande dekorationsstil med lysande uppträden, som Pinturicchio i Borgiarummen bragte till sin spets och som öfver verkligheten göt den guldglans och den stämning af söndagsvajande standar, hvilka förut reserverats för det himmelska paradiset, är typisk för hela 1400-talet. Mest utpräglad finns denna stil hos umbrierna, till hvilka ju också Borgiarummens novellist hörde, och bland hvilka redan skolans förste mästare, Gentile da Fabriano, utvecklade samma festliga sagohumör. Rubens själf har icke fått en sådan prakt öfver sina heliga tre konungar med all sin flamländska köpmansståt, som denne gamle, halft medeltida legendförtäljare i »Magernas tillbedjan» i Florens. Hans Balthasar och Melchior formligen blända i sina dräkter af guldbrokad och sina juvelsmidda kronor. Deras följe, ett medeltida högtidståg med ryttare och falkenerare, majgrefvar med eklöfskransar kring unga pannor, krigare, fångna djur och herdar från markerna, som slutit sig till pilgrimsskaran, kan icke räknas. Men alla jubla i högan sky. Mot maj? Mot en ny tid, som stundar och som vill låta människorna i frid få fröjdas på sitt jordklot? Det är renässansens vårväder, som blåser öfver deras hjässor.

Det var sålunda sin hemtrakts tradition, Pinturicchio fullföljde och dref till sin höjdpunkt. Men samma vårväder möter i alla typiska dekorations-

följder från 1400-talet. Alltid är det festprocessioner, ryttarskaror, högtidsklädda människor med blodet spelande under huden, unga par i tåg eller dans utanför stadsporten. I Florens finner man samma festtåg i Mediceernas palats, måladt af Benozzo Gozzoli, med en hjältesagas skimmer af bragd och heroism, med stoltare figurer och mera af krig och vågspel öfver det hela. I Estes sommarslott hafva de allvarliga Ferrara-målarna också de sökt anslå samma ton. Men deras människor äro tafatta och tunga i sin glädje. Dröjande räcka svenner och flickor hvarandra händerna till ringdans, och ansiktena äro bundna och trumpna ännu i solskenet. I Venedig slutligen får riktningen i Carpaccio, den mest tjusande novellist måleriet någonsin ägt, sin siste, friaste och störste taleman.

Men om man kronologiskt följer de olika verken mot seklets slut, märker man lätt, att en ny tid är i antågande, och att dess förändrade ideal i fråga om uppfattning och framställningssätt arbeta sig fram till allt större klarhet. Dessa festprocessioner och söndagsupptåg hafva dock, trots allt, ännu något medeltidsaktigt öfver sig. Människorna synas ännu fjättrade i räcka och led, bundna i gillenas och ståndens band. Ännu till helgdags, när de skola slå sig lösa, ordna de sig omedvetet efter korporationer och kaster och stå trångt skuldra vid skuldra. Och själfva deras furstar, utgångna ur deras egen midt, synas rädda att alltför långt skilja sig från den borgerliga massan. Men med detta kollektiva drag blef snart det stegrade individualitetsbegreppet oförenligt.

De enstaka stora gestalterna bryta sig loss, kräfva andrum och armbågsrum, och med detta växer fram en ny dekorationskonst, som rör sig med färre men större människofigurer, eller, när många sammanföras inom samma ram, kräfver en förut oanad kvantitet luft och utrymme. Men med de färre gestalterna följer nödvändigt en på en gång mäktigare och noggrannare människoframställning, när icke längre ett led, en summa af vackra profiler skall tala, men enstaka, tydligt motiverade gestalter. Med dessa färre och större figurer följer så i sista hand en betydelsefullare handling, samlande de mäktiga gestalterna till en enhet genom storheten eller styrkan af sitt förlopp. Och det behöfver icke påpekas, att den skönhetsharmoni, som kunde bemästra alla dessa faktorer, var en svåråtkomligare och djupare än den traditionella, löst hopkomna, som låg öfver 1400-talets, ännu halft klassvis uppmarscherande eller uppradade festtåg.

Hos alla de stora konstnärerna från 1400-talets senare hälft finnas lysande eröfringar i en eller annan af dessa riktningar, men en enda realiserar dem alla (om också med olika framgång) och afslutar så en sekellång utveckling. Det är Rafael, som i Stanzerna i Vatikanen för renässansens dekorationskonst till fulländningen. Oöfverträffad i fråga om kompositionens harmoni, tillfredsställde han också i skildringen af den enstaka människofiguren renässansens åtrå efter gestaltens höghet och frihet. Minst, ehuru han kanske i den punkten mest blifvit efterliknad, öfvertygar han oss, när han vill låta sina människor tala den dra-

matiska lidelsens högröstade språk, som i Heliodorrummet. Att den akademiska konsten här liksom i de allegoriska takgestalterna har sin begynnelse, är något oförnekligt, men som man dock gärna glömmer, när den Rafaelska linjen rundt omkring sjunger sin stilla, klassiskt klara sång.

På få ställen i konstens riken kommer en sådan ro öfver betraktaren, som i det rum, där »Disputationen» och »Skolan i Athen», de båda mästerverken, sitta midt emot hvarandra. Man har en känsla af att all stigning är förbi, att man är uppe på höjden, vid ett i sekel eftersträfvadt mål, och att middagstimmens ljusa och molnlösa höghet ligger öfver världen. Dessa båda fresker äro kända, så långt någon klassisk konst är känd. Alla veta, att »Disputationen» skildrar den katolska kyrkan i form af ett öfverjordiskt och ett jordiskt concilium, där monstransen med hostians eviga under bildar spännet mellan himmel och jord, och att »Skolan i Athen» däremot framför en väldig kolonnhall samlar den antika tankens och vetenskapens män till en tvångslös församling af fria kunskapsdyrkare. Man skulle kunna tro, att det härskade en slitning mellan dessa två så skilda lifssfärer. Det är icke fallet. Visserligen äro i »Disputationen» martyrer och profeter ofvan, kyrkofäder och lärare under, ordnade i två stora halfkretsar, hvilkas koncentriska ringar kunna tänkas gå kring världen, liksom intet motstånd fanns mot u n a m s a n c t a m, mot den enda kyrkan, och likväl verkar icke framställningen i snäf mening katolsk eller dogmatisk. Den profana

kunskapens lärare och lärjungar hafva å sin sida ej heller något anfallande eller stridbart. Antiken och medeltiden, lekmannavisdomen och teologien flyta samman till en enda idealitet, som i Erasmus' milda och öfverlägsna själ. På de gamla kristna sarkofagerna brukade marmorarbetarna framställa Frälsarens underbara mångdubblande af bröden och fiskarna, så att de kunde vederkvicka och lifnära oräkneliga. Det under, som Rafael i Stanza della Segnatura berättar, är ordets, den andliga näringens hemlighetsfulla mångdubblande och utflöde öfver världen, så långt själar finnas, som längta öfver brödet och ögonblicket.

Och denna totalstämningens enhet genombäfvar också gestalterna på de två freskerna. På båda rör sig samma upprätta, förnäma och klarögda människosläkte. Aldrig hafva skäl och motskäl utbytts med sådan värdighet och så behärskade stämmor, som bland kyrkolärarna på den skildring, för hvilken titeln »Disputationen» är sällsynt litet träffande. Aldrig heller hafva olika filosofer med sådan fördragsamhet mot motståndarna föredragit sina läror, åhörare lyssnat med så trots all hänförelse obundna tankar, och vetenskapen studerats så utan bildningshögfärd och pedanteri som i »Skolan i Athen». Hvilket afundsvärdt människosläkte är icke detta, hur säkert på allt sitt material inklusive sina egna kroppar!

Hur ömtåligt fin är icke graden af dessa mäns och medlärjungars förtrolighet! Alla äro hopflätade i grupper och led, och det finns icke en, som har en påträngande rörelse i sin vänskap.

De vackraste skildringar af mäns samvaro ur klosterberättelser och humanistbref komma en i tankarna, när man sitter här; och auktoriteten hos alla dessa ansikten är så stor, att man i fantasien vill gifva äfven de okända berömda namn ur tidens historia. Fullständig harmoni och middagsstillhet! Den timme Faust drömde om, för att få hviska: »Dröj o stund, du är så skön!»

Men harmoniens ögonblick bär alltid dödsfröet fördoldt inom sig själf, och medan Rafael målade dessa bilder, som beteckna realisationen af hvad hela renässansen eftertraktat, höll en ensam man icke långt därifrån på att skapa ett verk, som lärde, att människosläktet aldrig får stanna eller andas ut, hur skön den harmoniska middagshvilan är med sin sol öfver jorden. Hans ensamma, hårda hand, för hvilken berg kunde splittras och världar remna, öfvervann med ett enda slag århundradens ideal och sträfvan efter harmoni och skönhet. Blott ett år efter Rafaels fresker i Stanza della Segnatura blef ju, som bekant, Michelangelos tak i Sixtinska kapellet färdigt. Den, som för första gången ser det, trycker händerna mot hjärtat och sluter läpparna för att icke ropa, äfven om han känner hvarenda figur och läst hundratals utläggningar öfver verket. Ty detta är enastående och ensamt, ojämförligt och öfver allt annat. Med ens förstår man hela innebörden af det gamla budet: »du skall inga andra gudar hafva för mig». Och ändå kan man se, hur verket från början haft beröring med den förra tidens

konstnärliga ideal. Örnen i skyn har också en gång haft beröring med marken, där nästet var. De i mindre skala hållna fälten i taket nära utgångsdörren, liksom de där målade stativfigurerna eller trälarna, hvilka med sina spensliga, gossaktiga former stå quattrocentons ungdomliga människoideal nära, visa en äldre konception, närmare 1400-talets Florens. Men med de växande dimensionerna har det hela vuxit i det oändliga, öfver alla epoker och stilarter, och den starkaste dynamik, konstens historia känner, kommit i rörelse.

Det är ju allbekant, att Michelangelo i sitt tak inför olika serier af gestalter, liksom olika människosläkten. Rundt omkring basen på hans målade takarkitektur sitta bärande trälar, ett naket släkte från en saturnisk ålder, oberörda af allt annat än sina lemmars hälsa och kraft. Det är det enda lyckliga människosläkte Michelangelo skildrar, denna stam af ynglingar från hednamytologiens tid. Själfva taket framställer ju den bibliska skapelsehistorien och den mäktigaste kosmologi, som åstadkommits efter mytbildningens fornålder.

Först sväfvar Jehova ensam i tomheten. Man ser ej det uppåtvända ansiktet, och den vridna gestalten har klandrats af dårar. Skaparen är ännu själf blott ett elementariskt väsen, den första hvirfvelstormen, som väcker materien och är alla världars och allt lifs första ursprungsvarde. En världskonstnär är Jehova däremot redan, när han skiljer ljus och mörker åt, med en åtbörd, som oemotståndligt tvingar kaos till form och ordning;

men hans ansikte har ännu ingen återspegling af hvad lefvande varelser kunna känna.

Detta drag af jordens bildare och människosläktets fader får han först, när jorden ligger rund, grön och färdig; och mild, stolt fadersglädje lyser ur hans ansikte, då han med beröringen af sitt finger — mer skulle ej jordsonen fördraga — låter glida öfver till Adam den gnista af sitt väsen, som vi kalla själ. Vid den sista skapelseakten, Evas, är Gud själf redan vorden en stilla, bedröfvad gammal man. Han vet, att han skapat något ondt och olycksaligt. Det är som kände han på förhand all människosläktets plåga. Han synes sorgmodigt råda och förmana Eva, men utan tro att hon eller något af hennes barn skulle undgå lifvets tårar och förbannelse.

Under taket, i öfvergången till kapellväggarna, sitta till sist profeter och sibyllor, ett tredje historiskt släkte. Alla äro de Kristi bebådare och förkunnare af hans kärleks rike, men trots det hoppets och frälsningens bud, de fått att bära genom världen, synas de lida i ångest och förtviflan. Ängsladt vrida de sina skriftrullar och mumla för sig själfva de innehållsdigra orden; ängsladt höra sibyllorna framtidsrösterna i sina öron eller se i förstenad tystnad täckelset lyftadt från framtiden. Deras budskaps höghet spränger deras bröst och sönderfräter deras hjärtan. Och ändock spå de frälsningsmannen och skola profetera om hoppet och kärleken!

Under profeterna och sibyllorna finnas till sist i svickelbilderna grupper af vanliga människor,

män och kvinnor med sina barn. De tillhöra också det historiska släktet. Det är Kristi förfäder, heter det. Men som en dyster samtid till den dystre Michelangelo själf se de ut, anförvanter till hans svårmod, män och kvinnor utan leenden. Mödrarna hålla sina barn utan modersglädje, fäderna stirra ut i mörkret i tysta, ensamma tankar. Kvald och utan vederkvickelse synes deras sömn, förstämd och utan lycka deras dag. Och dessa äro frälsningsmannens förfäder!

Men den Kristus, som Michelangelo lät komma till alla dessa väntande, blef icke heller förlåtaren, det milda budskapets uppfyllare. Det blef den dömande Kristus i »Yttersta Domen». Och är denne Kristus ens den rättfärdige domaren? Mer lik synes han en världsförstörare, och som en världsundergång verkar hela denna Michelangelos slutbild. De saliga, som skola komma till Josafats gröna dal, har man svårt att finna ibland alla dessa störtande människohopar, som skrikande eller blundande sjunka i förgängelsen. Det är världsundergång, det är Ragnarök; och en förstörare, hvilken liksom med ett oändligt, blixtrande tvärsnitt tillintetgör hela skapelsen, den skapelse mästaren förut timrat, blef Michelangelos Kristus.

Ett svårmod, inför hvilket alla ord verka tomma och små, utandas från dessa fresker. Man kan blott böja hufvudet och tiga, men tyst känner man inom sig själf en outsäglig tacksamhet mot den, som i kval och sorg skapat detta konstverk, inför hvilket all renässansens längtan efter harmoni bleknar. »Det högsta i världen är alltså icke

skönhet och harmoni,» det är här sagdt en gång för alla af den starkaste stämma människosläktet ägt. Hvilket ord innebär en djupare tröst inför människosläktets historia med dess aldrig afslutbara strider, inför den oändlighet af blod, svett och tårar, med hvilken det måste köpa allt, som är stort och heligt, än detta enkla, förklarande och försonande ord: »Nej, det högsta i världen är icke harmoni».

28 maj 1901.

DEN ITALIENSKA BAROCKSTILENS UTVECKLING, I LJUSET AF NYARE FORSKNING.

I.

ARKITEKTUR OCH SKULPTUR.

Få fenomen torde hafva så många och komplicerade anledningar, som uppkomsten af en ny konstnärlig stil. Är en stilart — så frågar man — en i sig själf afslutad organism, som ensamt lydande en inre lifslag gror, blommar och går under? Är dess utveckling och bortdöende — som det ofta framhäfts af teoretiserande fackmän — en rent teknisk företeelse, beroende på materialförändringar och i sammanhang därmed stående förändringar i sättet att uppfatta och konstruktivt behandla stoffet?

Äro processens orsaker endast formella, som det t. ex. nyligen framhäfts af en esteticerande arkitekt, professor Göller, hvilken i ett par beaktansvärda skrifter, Zur Æsthetik der Architektur (1887) och Entstehung der architektonischen Stilformen (1888), sökt klarlägga, att stilarterna helt enkelt gå under, därför att deras formvärden slitas ut och mista

prägeln genom begagnandet och så förlora sin estetiska retelse både för de skapandes och de njutandes inbillning? Eller måste man icke med flertalet af konst- och kulturhistoriska forskare antaga långt djupare och mer allmänmänskliga grunder för den stora omhvälfning af fantasi och smak, som en stilförändring innebär? Men i sådant fall, med hvilken grad af nödvändighet hänger uppträdandet af en ny konst samman med de stora rörelserna inom tiden, med politiska förhållanden och individuella tillstånd, och hvilken betydelse har den enstaka store konstnären i och för en stils tillkomst och utbildning?

Se där spörsmål af lika svårlöst som oundgänglig art för dem, som vilja följa konstutvecklingens sammanhang, spörsmål, hvilka nödvändigtvis framkalla särskilda lösningar vid studiet af hvar och en af de stora förändringarna. Ej minst svårförklarlig är uppkomsten af den nya konstart, om hvilken här korteligen skall talas — barockstilen. Ty öfverraskande verkar det onekligen, att omedelbart efter en så lycklig och full kraftutveckling som den italienska högrenässansen se inträda så förvandlade ideal, att efter dess alstring af harmoni och hälsa se växa upp en ny konst, hvilkens symboliska stam-par äro de sällsamma och dystra människoväsen, som på Mediceerkapellets sarkofager inslumra i mörka drömmar eller vrida sig i smärtsamt uppvaknande.

Så främmande har också konsthistorien, hänförd af renässansens sommarglans, stått inför denna nya riktning, att den länge affärdat den-

samma med summariska sidor fulla af beklaganden, med afgjord antipati, utan att göra några ansträngningar att begripa eller förklara. Själfva namnet barock (termen är säkerligen fransk och stammar först från den klassicistiska hvälfningen i slutet af förra århundradet) innebar också en estetisk, ja, nästan en moralisk förkastelsedom. Det är först i våra dagar, som detta förändrats. Utan att principiellt hafva skiftat ståndpunkt blef dock renässanskulturens store sedetecknare, Jacob Burckhardt, den, som här förberedde ett omslag och ett djupare begripande, ty i hans Cicerone meddelades den första verkliga skildringen af barockens väsen och egendomligheter. Till Burckhardts uppfattning anslöto sig också länge så väl alla smärre studier öfver denna stil, som t. ex. antydningarna i Springers skildringar Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, 1867, de af v. Zahn och R. Dohme i Lützows Zeitschrift für Bildende Kunst (1873, 1878) publicerade undersökningarna, som också de utförliga verk i ämnet, hvilka sedermera sett dagen — P. Schumanns Barock und Rococo (1885) (egentligen ett bidrag till Dresdens byggnadshistoria), G. Ebes stora kompilation Die Spätrenaissance (1886) och Cornelius Gurlitts bekanta och innehållsrika Geschichte des Barockstils (1887).

Ur dessa verk framkom ett allt tydligare medvetande af, att barockstilen ingalunda fick betraktas som en form af förfall och ålderdomssvaghet, karaktäriserad af utlefvade epigonförsök eller pato-

logisk originalitetslusta, utan som en skaparkraftig tid, blott kämpande efter nya ideal, formande efter andra konceptioner och med flera olika perioder af olikartade sträfvanden inom sig. Så resumerar också en känd konstkritiker, Jacob Falke, dessa forskningars slutsumma i en liten studie, Wesen und Grenzen des Barockstils (Geschichte des Geschmacks im Mittelalter und andere Studien, 1892).

Gemensam för de nämnda arbetena är deras deskriptiva läggning. De gifva i hufvudsaken föga mer än systematiska klassifikationer och beskrifningar öfver barockens minnesmärken, sedda i ljuset af periodens egna teorier. Först ett par andra verk hafva sökt tränga djupare in för att finna de psykologiska orsaker, som betingat stilens genesis och dess formvärlds egendomligheter. Det är H. Wölfflins Renaissance und Barock (1888) och August Schmarsows Barock und Rococo (1897), båda alster af ovanligt skarpsinne och ofta beundransvärd analys.

Wölfflin har studerat den nya stilens födelse och första skede — den arkitektur, som växer upp i Italien 1520—1580 och härskar till inemot 1630, då Bernini inleder barockens andra hälft med förändrad rytm och förändrade impulser. Redan i Bramantes »ultima maniera» — karaktäriserad af v. Geymüller i hans stora verk om Peterskyrkan och om Rafael som arkitekt — ser han de första ansatserna till den nya konsten, men den store skaparen är Michelangelo, dess fortsättare och typiska handhafvare Vignola, Giacomo

della Porta och Carlo Maderna. Det är denna byggnadskonsts väsen, Wölfflin vill analysera. Han stöter därvidlag först på begreppet »målerisk», under hvilket redan Burckhardt sökt gruppera den nya stilens egendomligheter. Men utan att jäfva denna princips betydelse, särskildt för barockens senare hälft, Berninis ålder, finner han med skäl denna synpunkt otillräcklig för att tyda dess egenskaper, som rönt väl så mycken inverkan af skulpturens kroppsbildningar — stilens egentlige danare, Michelangelo, kände ju alltid innerst som bildhuggare — som af måleriets pittoreska ytframställning. Genom en sammanställning med den äkta renässansarkitekturen söker Wölfflin däremot analysera fram barockens karaktäristik och artskillnaden mellan den äldre och den nya stilen, »la maniera gentile» och »la maniera grande», som redan Vasari benämnt dem (uttryck som bizzarro och stravagante, använda af Vasari och andra samtida, tyda än mer på det öfverraskande i denna nya stil).

Tjusningen i renässansens byggnadskonst låg i den klara och harmoniska samklangen mellan det hela och alla dess delar och motiv, om hvilkens gudomliga välljud redan Leo Battista Alberti talat (De re Ædificatoria VI). Det var verkets »concinnitas», vunnen genom en öfver hela byggnaden utsträckt »conspiratio et consensus partium». Det är hvad vi skulle kalla dispositionens harmoni. Hvarje detalj ingår fritt i det hela, men lefver på samma gång sitt mikrokosmiska lif, som aldrig blir undertryckt af helheten. Det är ett system,

som verkar med den lagbundna symmetrien i naturens egna kristallisationer, hvilande på de finast afvägda, inbördes fritt koordinerade förhållanden.

Det var så godt som rent motsatta ideal den nya stil eftersträfvade, hvilken med Michelangelo uppkom i Rom, hvilkens grundsyfte, om man vill koncentrera det i ett par slagord, var riktad på enhetlighet och patetisk storhet. Närmast skulle man kunna kalla stilen romersk, ej blott därför att den var född i den eviga staden, utan därför att den rönt det lifligaste intryck af det gamla Roms monument, af kolossalbyggnaderna från kejsartiden, palatsen med deras oerhörda materialmassa och termsalarna med deras storrymdhet — två egenskaper, hvilka gifva grunddragen till den nya stilen, som aldrig kan få massa nog och aldrig rumsbilder af nog öfverväldigande dimensioner.

Ett par i Rom i 1500-talets början uppgräfda antiker som Herkulestorson och Laokoongruppen bidraga att med klassiska exempel stärka stilens inre riktning mot det gigantiska och patetiska. Ty det är just dessa två poler, mellan hvilka den äldre barocken rör sig. S. Pietros enastående jättebyggnad skärpte beständigt behofvet af storhet, driften att verka med kolossala former och massor, smaken för det imponerande och sublima, och Roms kyrkor och palats började täfla i höjd och omfång. Samma storhetsbehof kännetecknade det helas genomföring och utsmyckning, medan känslan för enskildheternas fina och konstnärliga utbildning afgjordt trädde i skuggan. Kolossalpelare

och kolossalpilastrar efterträdde renässansens kolonnskogar. Ej sällan infattades två stora våningar af en enda enorm ordning; och då så ej var förhållandet, blef gärna en våning genom dimensioner och dekorering så betonad, att den afgjordt dominerade byggnadens yttre. Samma storhetsbehof yttrade sig äfven i den inre rumsgestaltningen — i palatsens prunkgemak och praktsalar, i vestibulens trapphus; och äfven kyrkornas inre sökte man så mycket som möjligt dana ur ett stycke, som Vignolas så epokgörande och efterbildade Gesù i Rom, där långskeppet ej hålles i jämvikt af sidoskepp, utan blott är omgifvet af dunkla kapell, som endast bilda en folie till det stora rummets behärskande vidd.

Lika tydligt framträder det patetiska och lidelsefulla draget i barockens arkitektur. Det framträder i det starka höjdsträfvandet, som kännetecknar tidens byggnader, i förkärleken för oroliga proportioner, liksom i det ej symmetriska, men rytmiskt växande i anordning af fönster, pelare och dekorationer, allt i afgjord motsats till renässansens accentuerande af det bestående genom regelbundna schema, utan syncope eller accelerering, jämnt öfver det hela fördelad lifsvärme. Fönsternas dekorationer förlades afgjordt uppåt. Uppåt smalnade nischerna, ledde alla de skulpterade prydnaderna ögat, uppåt sträfvade det hela, mot takgesimsens eller kupolens samlande afslutning. Som grundplaner valdes gärna de ovala och rektangulära formerna med sin spänning öfver proportionerna, och det både som schema för stora

byggnadsinteriörer och för ornamentala detaljer; och lidelsefullheten i det hela ökades genom ett starkt retoriskt uttryckssätt: pleonasmer som kopplade pilastrar o. s. v. — eller våldsam klimax, t. ex. i de många kyrkofasaderna, med obetonade hörn och sedan stegring från pilaster till halfkolonn, från halfkolonn till kolonn vid den rikt smyckade midtelportalen o. s. v.

Den som till stor del uppfann eller kombinerade detta nya, starka formspråk var, som bekant, Michelangelo, och det var ett uttryck för hans passionerade jättesjäl. Helt visst måste man med Symonds (Life of Michelangelo II) och andra af mästarens nyare skildrare, exempelvis L. v. Scheffler i hans studie öfver Michelangelo (1892), bryta stafven öfver de medicinska öfverdrifter, som på sista tiden velat göra den store konstnären till en höggradigt belastad, halft själssjuk nevrasteniker — en åsikt, som icke blott framställts af en monomaniernas monoman som Lombroso, men äfven af andra, t. ex. Carlo Parlagreco i hans studie öfver Buonarotti (1888) — men ingen, som studerat hans lif, bref och verser, kan dock undgå att märka, hvilken bitter och dyster självtillräcklighet, som bildade grundvalen i hans så lätt förstämda temperament. Koleriskt stormade hans sinne mot omvärlden och flamlikt självförbrännande rufvade det öfver det egna jaget. Smärtsam, nästan kvalfull, trots hans enastående undfångelsekraft, var honom dagens skaparmöda, och natten efter arbetets våldsamma ansträngning var icke den lyckliga hvilans, vederkvickelsens och kärleks-

lyckans, men grubblets förtärande vaka. Hur passioneradt har han ej själf biktat det!

> Sol' io ardendo all' ombra mi rimango,
> Quando 'l sol de' suo' razzi il mondo spoglia,
> Ogn' altro per piacere, e io per doglia,
> Prostrato in terra, mi lamento e piango.

Profetiskt högdragen, vredgad och allvarsam, som hans själ var, kunde den ej heller i det yttre lifvet och händelserna finna ljus och harmoni. Tiden kring honom blef alltmer olycksfylld och tragisk. Omkring honom låg dekadensens Italien, hvilkets förfall började med Sacco di Roma 1527 och Florens' upphörande som republik 1530, och en stämning af undergång trängde djupt in i hans väsen. Så bidrog allt att gifva hans konst den skrämmande storhet, det fruktansvärda patos, hvilkets väsen hans samtid i en halft förfärad beundran brukade karaktärisera med ordet terribilità (jfr. om detta begrepps innebörd och utveckling R. Vischers studie i hans förträffliga monografi öfver Signorelli 1879), och det var detta lynne, som gaf den nya tiden dess prägel och dess makt öfver sinnena. Så efterträdes renässansens fint ledade arkitekturkonst med dess skarpa konturering och dess klara harmoni af en ny, där det helas stämningsmakt blir hufvudsaken, och som, suveränt underordnande allt under sina behof efter det öfverväldigande och gränslösa, in i detalj och stoffbehandling skapar ett nytt uttryckssätt.

I denna punkt är det, som Schmarsows undersökning tager vid och går stilens konst än ett

stycke närmare in på lifvet, och jag öfvergår därför till hans framställning, med frihet att här och hvar begagna till belysning Wölfflins fina detaljanmärkningar.

Schmarsow har gifvit som inledning till sin framställning en hel liten skrift om det måleriska, Zur Frage nach dem Malerischen, sein Grundbegriff und seine Entwicklung (1896), för att ändtligen klargöra detta mångtydda begrepp, om hvilket teoretiserande tyska konstnärer som Max Klinger (Malerei und Zeichnung 1891) och konsthistorici som Conze, H. v. Brunn, Guido Hauck och andra haft vidt skilda meningar. Oafsedt huruvida detta fullt lyckats honom i hans idérika skrift, kommer hans verk i fråga om detta begrepps betydelse för barockstilen till ett ännu bestämdare förnekande än Wölfflin. Det måleriska kan så mycket mindre betraktas som den nya stilens organisationsprincip, som det redan förekommit i förrenässansens italienska byggnader och i allmänhet måste uppträda i all arkitektur, så fort denna den rumsgestaltande konsten betonar sitt verks samband med omgifningen och det hela — med landskapet, som är dess ram, eller andra byggnader i dess närhet, så fort den vid inre eller yttre disposition afser perspektivisk verkan eller sträcker ut sig i den bredd-dimension, som är gifven för måleriets ytkonst och som låter en arkitektonisk skapelse verka som en bild för den måleriska uppfattningen. Schmarsows utgångspunkt blir så åter den psykologiska ifrån Michelangelo, och det är ur mästarens

lynne och afsikter han vill förklara dess väsen. Han erinrar om, att Peterskupolens skapare framför allt var skulptör och äfven som målare och arkitekt ständigt tänkte som kroppsbildare, för hvilken den mänskliga gestalten var det bestämmande. Medan renässansens arkitekter efterbildat framför allt naturens stereometriska former, kristallisationens bestämda och symmetriska system, ville Michelangelo af byggnadskroppen göra en enhetlig, olösligt sammanhängande, uppväxande organism, för hvilken den upprättstående människan med sin höjdlinje som riktningsaxel för växten var förebilden.

Schmarsow skulle här kunna hafva stödt sig på ett direkt uttalande af Michelangelo, som han dock egendomligt nog ej citerat. Det är ett bref till kardinal Ridolfo Pio da Carpi, från år 1560, i hvilket han uttrycker sina idéer. Han jämför här byggnadens delar med människokroppens och säger, att det kan anses bevisadt, att ett arkitekturverks lemmar följa samma lagar, som komma till uttryck i människokroppen. »E però è cosa certa, che le membra dell' architettura dipendono dalle membra dell' uomo. Chi non è stato o non è buon maestro di figure, e massimo di notomia, non se ne puo intendere» (Milanesi: Lettere di Michelangelo 1560 s. 554).

Väl hade före honom försök gjorts att lösa ett byggnadsverks rätta proportionsförhållanden genom studier af människokroppens. Från Vitruvius hade tankegången kommit till renässansens teoretici, och man finner den i Antonio Filaretes

Tractat öfver byggnadskonsten och i Luca Paciolis Divina Proportione. Men Schmarsow har sökt visa, att Michelangelos ledande princip för sin verksamhet som arkitekt var en ännu långt djupare analogi mellan byggnadsverket och den mänskliga organismen än som föresväfvat någon af renässansens konstnärer eller teoretici.

Den våldsamme kroppsbildaren, som med mejseln skildrat människokroppens öfvergång från gosse till yngling och från yngling till man, från Giovannino till David, framställt mannakraftsidealet i Kristus i S. Maria sopra Minerva, stegrat det till det gigantiska och profetiska, för att sedan skildra »den åldrande organismen i dess förvissning», och sålunda sökt följa hela lifsprocessen, är det som talar också när han öfvertar Antonio di Sangallos arf och omskapar Palazzo Farnese och S. Pietro. Därför ökar han frontalhöjden på palatset och drifver hela fasadens lif upp mot den »mäktiga kransgesimsens pannband», därför blir S. Pietro för honom både i fråga om yttre och inre bildning framför allt en enhetlig, lefvande gestalt med centralbyggnadens höjdlinje som verkets ryggrad och kupolen som hjässa i storartad plastisk analogi med en upprättstående människobild. Delarna i byggnaden få därför ej heller den relativa och lagbundna friheten hos stereometriska kroppar med deras geometriska former, men uppfattas som lefvande partier i en växande organism, utan förmåga af självständig existens.

I fråga om handhafvandet af själfva materialet är Michelangelo också plastiker. Stenen är för

honom en enhetlig, bildbar massa. Man måste förklara detta sätt att använda materialet ur det intryck, Michelangelo tog af själfva stenen och ur den amalgamerade karaktären hos den sten, hvilken spelade hufvudrollen i hans romerska byggnadsverk, travertinen. Visst är, att Michelangelo (och barockarkitekturen efter honom) gärna undviker att skikta, att antyda kant och struktur inom själfva stoffet, men fattar det som en tjock och formbar massa. I enskildheter drifver ju barocken denna smak så långt, att cartoucherna t. ex. ofta göra intryck af att vara utförda i förstenad papp.

Detta stoff begagnar Michelangelo för sina arkitekturverk på samma vis som för sina plastiska skapelser från samma tid — med samma behof efter massrikedom intill det tunga och kolossala och samma ojämnhet i besjälandet af gestalterna, som kännetecknа hans statyer.

Det var sålunda i sin sträfvan att i skulptur och arkitektur framställa själfva lifsprocessen med dess blomning och förvissning i kolossala och patetiska former, som Michelangelo blef barockens fader och genom sin subjektivitets gränslösa makt gaf verklighet åt en ny stil.

I kort resumé, med öfverhoppande af en mängd belysande och bevisande enskildheter, utfaller så Schmarsows framställning af Michelangelo som barockens danare. Den visar samma fina förmåga af genetisk analys, som gör hans monografier, t. ex. hans studie öfver Donatello, så utomordentligt lärorika. Schmarsow citerar under

sin framställnings gång med förkärlek Lotzes berömda framställning af »den mänskliga sinnligheten» och sinnenas sätt att uppfatta ytterverlden i analogi med människokroppen (Mikrokosmos II). Här ligger en fingervisning på, att det i hans resonemang ingår moderna deduktiva element, men det synes dock, som hans tanke, ehuru ofullständigt genomtänkt, ofta föresväfvat äfven rent empiriska konsthistorici (Symonds: Life of Michelangelo II s. 218).

Om detta nu är det inre lösenordet för det sätt att »komponera i stort», som Michelangelo åsyftade, kan man lätt förstå, att hans stil omkring honom och efter hans bortgång skulle efterbildas mer till bokstafven än till andan. Den nödvändiga kompromissen med de äldre traditionerna, hvilken ensamt Michelangelos storhet kunnat undgå, skulle försvaga den nya uppfattningens principer, på samma gång som den mildrade dess subjektivitet och ensidighet. Hur Michelangelos arkitektoniska känsla och uttryckssätt utjämnades och kombinerades med äldre element, blir också hufvudtemat i den kommande tidens stilutveckling.

Verksammast i denna process var naturligtvis inflytandet af den stränga, på antikstudium hvilande arkitektur, som under skiftet 1540—1580 utbildades af en hel räcka teoretiserande och skapande mästare, hvilka så väl genom rent vetenskapliga studier (noggranna undersökningar och systematiska uppmätningar af de gamla minnesmärkena, skolastiskt försjunkande i Vitruvius) som genom konstnärlig assimilation sökte återuppväcka

romartidens byggnadskonst. Det var icke längre fråga om den tidiga renässansens lekfulla efterbildning af antikens yttre formspråk och dekorationer, knappast längre om ett kongenialt, men på egen utveckling och ren valfrändskap byggdt samförstånd med antiken, som hos Bramante. Det var en principmässig och lärd efterbildning, en genom den hängifnaste kärlek, men också genom de trägnaste studier vunnen insikt i den gamla byggnadskonstens väsen. Så verkade framför allt Palladio. Hur fulländad denna riktning var, en sida hade den dock oskiljaktig från all lärd och antikvarisk konst, den kyliga beräkningen, den afsiktliga afskildheten från det pulserande nuet, och det var detta drag, som gjorde, att den ej kunde existera länge i och för sig, utan måste upptaga element af den nya, lifsvarma barockstilen. Men flerstädes på andra sidan Alperna lefde den upp med den akademiska schematismens förnäma och kyliga lif — så i Frankrike, där barockstilen blott blef typisk för den inre gestaltningen, och isynnerhet i England under Inigo Jones.

Hur den antika skolans bemödanden smälte samman med Michelangelos barock, ses bäst hos Vignola, som på gamla dagar blef den store mästarens medhjälpare först och efterföljare sedan; och detsamma gäller den arkitekt, som enligt alla kännares samstämda mening stod Peterskupolens hymnolog närmast i uppfattning af ett byggnadsverk som en lefvande, organisk enhet med plastisk gestaltning, Giacomo della Porta. En försoning mellan högrenässansens och ba-

rockens anda sökte också de till Rom från Norditalien inflyttade arkitekter åstadkomma, hvilkas arbeten beteckna afslutningen af barockens första stora hälft, och hvilkas störste representant var Carlo Maderna.

Vill man i en schematisk abbreviatyr få en aning om periodens verksamhet, kan man för det andliga området erhålla det genom att betrakta en kyrkobyggnad af Il Gesùs typ. Den af Vignola skapade grundplanen bildar en med korrundning afslutad rektangel. Den har långhus med kapell i stället för sidoskepp, kvadratisk centralanläggning med kupol, och förenar sålunda med den höjddimension, som var det dominerande hos Michelangelo, djupdimensionen: arkitekturens typiska utvecklingsriktning. Denna form med sin longitudinala förberedelse för ett centralrum med mer eller mindre starkt betonadt höjdsträfvande, blef så mycket älskad och använd, att den aftrubbade renässansens lust att lösa den kyrkliga centralbyggnadens problem. Den rekommenderades af praktiska skäl (ett långhus' behof för rituella processioner m. m.), af estetiskt-psykologiska grunder, ju mer man älskade att i byggnadskonsten se rörelse och växande lif, i det besökaren, som steg in och gick mot koret, under vandringen kände illusionen af att se kupolen liksom växa upp för sina ögon. Med Carlo Maderna tvingade sig denna form till och med på S. Pietro, sedan man redan långt förut mist känslan för den storartade och lefvande enhet, som diktat Michelangelos centralplan.

Lika efterbildad blef Il Gesùs interiör, med de dunkla kapellen blott som ett stämnings-ackompanjemang, en »bildningssfär» för hufvud-skeppets salslika vidd.

Tunnhvalfvet med sin framåtväxande spänning, den stora och stränga fördelningen med de kopplade pilastrarna, den höga attikan, allt afgaf typiska mönster. På samma vis blef fasaden det ofta upprepade svaret på det för öfrigt aldrig rätt lösta spörsmålet, hur man skulle åstadkomma en frontvägg i verkligt sammanhang med kyrkan, som ej blott var en dekorerad förgrundskuliss.

Redan Vignola hade i en teckning för fasaden, som dock aldrig hann användas, då han afled 1573, gifvit grundidén. Mot det breda hufvudskeppet med sina kapellföljder korresponderade den breda midtrisaliten i två våningar, krönt af en mäktig gafvel, och två lätt tillbakaträdande sidodelar, endast i en våning och blott genom svängda mur-bildningar förenade med risalitens öfvervåning, det hela gifvande åtminstone en föreställning om den inre dispositionen. I fråga om arkitektonisk för-delning och utsmyckning gaf också Vignola de uppslag, som sedermera skulle användas: stora pilasterordningar som hufvudleder, nischer och statyer för den plastiska dekoreringen, och hela rytmen i afgjord stegring mot midten, betonande fasadens höjdaxel. Den sedermera af della Porta utförda fasaden erbjuder samma grundförhål-landen: midtrisalit i två våningar, krönt af gafvel, lätt tillbakaträdande sidodelar af en vånings höjd, men däröfver, i stället för Vignolas sträflikt

svängda murytor, de för barocken så karaktäristiska voluterna. Äfven i fråga om fördelningen söker han samma grundschema med stora pilastrar och dekorering i starkt accelerando mot midten. Dock verkar della Portas fasad helt annorlunda och långt mer afgjordt förenklad än det stora kompositionssätt, som Michelangelo skapat. Hos Vignola finnes öfver hela fasadens yta omsorgsfullt samstämda detaljer, som för ett ögonblick på renässansens vis fängslade uppmärksamheten genom sin fria skönhet, medan hos della Porta allt är tänkt i stort, slutet, uppfattadt som en enda tung helhet af koncentreradt och uppåtsträfvande allvar.

Sådant var det typiska gudshuset från barockens första hälft, verkande genom stora rum, stora former, stort och tungt majestät, kraftmedvetet och auktoritetsfast som katolicismen själf efter tridentinska mötet.

I fråga om den profana arkitekturen spelade samma principer in som i fråga om den kyrkliga, om också sällan nående fram till så bestämd typik som i templen, då en mängd praktiska hänsyn och ägarnas nycker i sista hand motverkade böjelsen för abstrakt och konsekvent tillspetsning af stilen. Men äfven i fråga om palatsen voro en inre rumsbild af stora dimensioner och en yttre gestalt af plastisk och sluten enhet de element, som gåfvo grundtankarna.

Det centrala rummet i renässanspalatset hade varit den stora inre gården, men den förlorade i Rom mer och mer i betydelse genom förändrade

seder och lifsförhållanden, och det blef i stället den stora festsalen af vanligen aflång form, med så mäktiga proportioner som möjligt på längd och höjd.

I samband med ett starkt på representation, högtidligheter och furstliga mottagningar beräknadt lif följde andra förändringar, särskildt utbildningen af vestibul och trapphus. En nyhet, uppkommen genom nödvändigheten att förbinda olika byggnadsdelar, var det smala, höga »galleriet». När samtida arkitekter sade detta stamma från Frankrike, var väl detta blott en dålig etymologi, ehuru galleriet i Frankrike tidigt var en hufvudsak i de stora hotellen. Gården blef i stället för samlingsplats ett öfvergångsrum och uppfattades för öfrigt framför allt som en optisk resurs, hvilken gaf den lilla värld, som strängt begränsades af yttermurarna, ett intryck af större och friare utsträckning eller rent betonade dess samband med omvärlden genom verkliga eller skenbara perspektiv utåt.

I detta sista kom det måleriska element fram, som småningom förändrade stilens väsen. I fråga om det yttre verkade det typiska romerska barockpalatset, liksom den äkta kyrkfasaden från samma tid, genom enhetlig, stark, uppåtsträfvande storhet. Särskildt åstadkoms detta intryck genom flitig anslutning till en romersk byggnadssed, bruket att ej använda några fördelande ordningar, men som dekoration blott nyttja fönstren, hvilka för öfrigt ej heller, som under renässansen, behandlades som själfständiga »ædiculæ», men strängt

subordinerades under det hela och så mycket som möjligt fingo de dekorerande inramningarna lagda uppåt. Uppåt förde också mezzanin-fönstren, nu mer och mer representerande en särskild våning, ögat; och dekorationen stegrades mot midten, mot den höga inkörsporten — en ock af det stora sällskapliga lifvet betingad nyhet — hvilken pryddes med vapensköldar och som äfven betonade höjd och centralaxel.

Den romerska stilens väsen fasthölls i det väsentliga äfven i de talrika villabyggnaderna — villa suburbana — i och för korta och tillfälliga besök strax utanför stadsportarna, eller den större egentliga landtvillan, hvilken ej sällan växte upp till verkliga slottsformer. Äfven för dessas inre var den stora salen, ofta gående genom två våningar, med grandiosa dimensioner, i Frankrike alltid kallad »salon à l'italienne», det afgörande, och i det yttre behåller fasaden gärna det romerska stadspalatsets slutna hållning utan ordningar eller öfver hufvud taget någon dekorativ utsmyckning, men med beräkning på stor helhetsverkan.

I fråga om den rena landtvillan tänktes byggnaden med sin naturomgifning som ett enda enhetligt och sammanhängande konstverk, och här kom barockens smak för stor komposition, samlad kring en dominerande axel, till storartade uttryck. Under renässansen voro ännu banden mellan landskap och byggnad ganska lösa och godtyckliga, och omgifningen bevarade, trots stigande stilisering och allt tydligare arkitektonisk behandling, gärna en prägel af leende trädgård med här och hvar

strödda blomsterrabatter och fruktträd, med öfver hela terrängen likformigt spridda, i lätt symmetri sammanhållna detaljer. Nu blef barockens arkitektonik tongifvande för det hela. Cypressalléerna, de stigande trapporna, de mäktiga terrassverken ordnades i strängt samband med byggnaden och lades kring en axel, som var riktad mot den stora portalen och accentuerade fasadens midt, i hvilken byggnadens dekorativa lif slöt sig samman, och bakom byggnaden afslutades hela anläggningen åter i samma axel af den halfrunda »teatern». Formgifningen, som gafs naturen, var densamma som skänktes den arkitektoniska världen, med samma behof af tung massa, höghet och prunk, samma motvilja för fritt lefvande enskildheter. Träden sammanställdes i stora system, i alléer, löfgångar och grupper, och de mest plastiska, som cypressen, eken och lagern, blefvo de mest älskade.

Särskildt karaktäristisk är behandlingen af vattnet. Antikens genomskinliga källor och klara bäckar — nymfernas och herdinnornas lekställen — hvilka med sina silfverådror fritt genomflöto landskapet, samlades till vattenkonster och springbrunnar, gåfvos genom sin massa en kolonnlik, mättadt färgad konsistens, och deras högt stigande, tungt fallande strålar blefvo i sitt uppåtsträfvande och sitt brus uttryck för barockens lidelse för det mäktiga, patetiska, enhetliga och fulltoniga.

Så talade också den romerska profanarkitekturen från denna tid — så ofta afsedd till boningar åt kyrkans storheter — i sin prakt, grandezza och maktfullkomliga koncentration ett språk i nära

analogi med den religiösa arkitekturens. Öfverallt känner man den medvetna viljans och den centraliserande kraftens tid.

Emellertid förändras, som redan är antydt, småningom stilens väsen. Den innersta orsaken härtill hänger väl ihop med en ny förändring i den allmänna kulturens väsen, med öfvergången från den katolska reaktionens kraftutveckling till den moraliska och epikureiska nihilism, som kännetecknar il seicentos senare hälft och Arkadiaperioden. I arkitekturen framträdde denna förändring särskildt genom uppträdande af en annan gestaltningsprincip, den måleriska. För landtvillan, hvilken ständigt förutsatte hophörighet med landskapet, och där sålunda en målerisk utgångspunkt var gifven från början, hade också redan tidigt målare anlitats som byggkonstnärer. Nu börja de uppträda som mästare i alla arter af arkitektur, och deras medfödda håg för perspektivverkan, för ljus- och skuggeffekter, deras från ytkonsten stammande vana att se för sig alla konstnärliga skapelser som taflor, betraktade från en viss synvinkel, som bilder i luft och atmosfär med öfvergång och sammanhang med omgifningen, införde i barockarkitekturen ett nytt behandlingssätt, hvilket med sin för det första, bländande intrycket beräknade konst småningom fick allmän auktoritet, framför allt med Bernini och Pietro da Cortona.

Berettini var ju målare från början, och det måleriska konstnärskap, som utmärker hans kyrkointeriörer och fasader — t. ex. S. Maria della Paces konvexa kyrkoform med den konkava in-

ramningen, full af perspektivisk effekt — har därför intet öfverraskande. Hos skulptören Bernini däremot kunde man vänta ett mer plastiskt sätt att uppfatta byggnadsmaterialet, men hans skulptur var ju, som det ofta påpekats, afgjordt målerisk. Schmarsow har kallat den en »plastisk öfversättning af Correggio», hvilken han efterbildar i hela hopslingringen och rörelsen af sina grupper etc. Hur måleriskt han tänker, visa äfven de allvarligaste alstren af hans plastiska konst, hans grafmonument, i hvilka allt är beräknadt på en bildverkan, ifrån hela kompositionens karaktär till användandet af rent koloristiskt valdt material (brokiga marmorsorter, brons, förgyllning). Så verkar Bernini också som arkitekt med rent måleriska medel. Detta kommer fram — för att blott röra vid de rent typiska exemplen — i hans arbeten på S. Pietro och i det så inflytelserika Palazzo Odescalchi.

Allbekant är, hur han, när hans första försök att förse Madernas fasad till S. Pietro med hörntorn statiskt misslyckades, i det tornbyggnaden visade sig för tung för undervåningen, genom en utomordentligt genial, men rent från måleriets perspektivkonst hämtad idé byggde de berömda gångarna och kolonnaderna, genom hvilka den alltför breda fasaden fick det nödiga uttrycket af storhet och höjd. Fint sammanfattar Schmarsow de stilförändringar, S. Pietros byggnadshistoria låter oss följa, med orden »ombildningen af Michelangelos centralbyggnad till Madernas långhus och Berninis kolonnader är en trilogi, i hvilken hvarje

del förkroppsligar sin tids anda, andan hos tre grundåtskilda generationer, som hvar och en lyder under sin dimension som dominant. Den första förhärligar höjden, den andra djupet, den tredje bredden — från att hafva tänkts som fristående monumentalbyggnad, bildad från plastisk synpunkt, gestaltades den till innerrum med rent arkitektoniska afsikter och blef slutligen utförd från väsentligt målerisk ståndpunkt i sammanhang med byggnadsplatsens allmänna anläggning som led i en stadsbyggnad».

Samma afgjordt måleriska tendenser visar Palazzo Odescalchis front, med dess för bildskådning tänkta betoning af bredden (längs efter läget vid långsidan af Piazza S. S. Apostoli), midtrisaliten med dess kraftiga skuggverkan mot de tillbakaträdande sidodelarna, ehuru hela verket ännu präglas af lugn och måtta. Till och med gudshusets inre gestaltas efter teatern, så kanske först i Carlo Rainaldis S. Maria in Campitelli i Rom.

Den sista fasen i barockens arkitektur betecknas af Borromini i sådana verk som S. Carlo alle quatre fontane och S. Ivo alla Sapienza. Det är en barockplastikers upprördt vridna, häftigt ut- och inandande gestalter, som äro förebilden för dessa verk, och materialets prototyp den bildbara och tänjbara stucken. Själfva det måleriska intrycket brytes i det förvirrade begäret efter patetisk gestikulation, och ögat förbryllas inför detta ögonblicksspel af svängda linjer och brutna kurvor. Som kulisser, åt hvilka fantasien blott

skänker dekorationens momentana lif, verka dessa af en hetsig fantasi och en orolig virtuositet skapade fasader, hvilka, som Borrominis stil i det hela, bli mer tongifvande för den sydtyska barocken än för den italienska.

Äfven i den inre byggnadsgestaltningen framträda efter hand andra böjelser — kolossalrummen ersättas åter af kombinationer af perspektiviskt ordnade interiörer med måleriska inblickar och målerisk glans. Ljuseffekter, skenperspektiv, alla arter af konstmedel och optiska illusioner användas för att gifva byggnaderna något af teaterns bestickande synvilla och lysande fantasmagori.

Också i fråga om inre dekorering företedde barockstilen samma utvecklingsgång, som ofvan sökt antydas, från en begynnelse af allvar och stränghet, som långt mer än utsmyckningens världsglada fantasilek beaktade formens symbolik i dess helhet, till en decennium efter decennium ökad prakt, mynnande ut i verkliga orgier af prunk och sinnesyra. Till sina första afsikter var stilen snarare ohågad för ytsirater och i allmänhet för omsorgen om den prydande detaljen. Michelangelo älskade principiellt ej arabesker, och förminskade arkitektoniserande element intogo nu ej sällan den plats, som den föregående tiden älskat att fylla med självständig och dekorativ bildskrift. Till och med pelare, hermer, kolonner och nischer förlorade sin självständighet och underordnades rumsbildens totalverkan af uppåtsträfvande enhetlighet, i det allt tenderade mot gesimsen och hvalfvets afslutning. Men småningom utvecklade stilen en

egen dekoration efter egna praktiska och måleriska behof. Den plastiska gestaltningslusten fyllde nischer, bågar och altargaflar med statyer af heliga och putti, utmejslade med tidens hela smak för det upprörda, och kapellens grafmonument blefvo en tilja för retorisk tragik i brons och sten. Den alltjämt ökade benägenheten för det måleriska, särskildt för mättade, energiska färger, hvilka på samma gång gåfvo ökadt intryck af massa och konsistens, införde bruket af dunkla marmorsorter, starka förgyllningar, jaspis, lapis lazuli etc. och förlänade så gudshuset en polykrom prakt.

Den egentliga målarkonsten fick också med åren allt större spelrum i dekorationen — inom kyrkorna framför allt vid utsmyckandet af hvalfven. Om högrenässansen här nöjt sig med kasettering, blefvo nu kupoler och hvalf täckta med målningar. Melozzo da Forlì och framför allt Mantegna i Camera degli Sposi i Mantua hade begynt med plafondmåleri, efter metoden *di sotto in su*, men det var nu framför allt efter Correggios mönster i Parma, som glorior, empyréer och himmelsfärder i kyrkorna och en mer eller mindre lättvindigt improviserad och lysande mytologi i palatsen blefvo typiska i hvalf och kupoler. En särskildt viktig roll för barockens dekoration spelar stucken, återuppfunnen af Giovanni da Udine, hvilken, som Vasari berättar, först åter lyckades få fram det förlorade receptet för massan och använde den i Loggiorna. I sin bildbarhet, som lånar sig till alla former, från de starkaste kropps-

liga till de lättaste ornamentala, blef den alltmer använd som förmedlare och sammansmältare af de plastiska och måleriska delarna och så oumbärlig, att, där den ej fanns, den ersattes af målad imitation.

Likartad gestalt tog salsdekorationen inom palatsen. Äfven här fick måleriet å väggar och tak allt större plats, äfven här blef stuck, hvit eller förgylld, använd till fältinramningar, cartoucher, förbindande och fördelande ornament, liksom till gestaltning af plastiska figurer.

Den epokgörande mannen för denna stil blef Pietro da Cortona, genom de kyrkliga dekorationerna i Chiesa Nuova och San Carlo al Corso, och de profana i palatsen Barberini och Pitti. Öfver den verkliga arkitekturen uppbygger han en ny med andra linjer och former, tänkt som en självständig värld med sitt system i detaljernas mångfald. Öfver de rika gesimserna i hans palats stiga kraftiga bågar, som med djupa svicklar nå upp ända till det målade midtfältet, omgifvet af taflor, musselverk, cartoucher och figurer. Öfverallt stråla höga, mättade färger, skimrar rik förgyllning, vrida sig stuckfigurernas svängda och sinnliga former i behagsjuk yppighet.

Det är en rikedom, som spridd på måfå ur ett outtömligt ymnighetshorn, fantasiupptåg, lekamliggjorda som för en tillfällig fest, för hvilken man utan sparsamhet kunde utmynta alla resurser, bländande med ett öfverflöd, som låter alla former och motiv »kvälla öfver».

Liksom teatern med sina perspektiveffekter

gaf mönster för inre och yttre arkitekturdisposition och i själfva Vatikanen Scala regia behandlades som en teatergata, fick dekorationen också den sceniska synvillans strålande, af alla verklighetslagar oberoende fantasmagori. Högaltaret, där det ställdes i perspektivverkan från ingången med beräknad belysningseffekt öfver sin uppbyggnad, står sålunda som en fondkuliss; och när Pozzo och Guarini införde kyrkodekorationer med målade himmelska städer, erkände de öppet sin lust att rivalisera med operans sluttablåer och olympiska apoteoser (Pozzo i S. Ignazio). Därmed har skalan löpts helt ut, och den stil, hvilkens ursprungliga ideal var den organiskt uppväxande enhetligheten, hvilkens konstnärliga evangelium löd: skönhet är kraft, och som älskade de mäktiga förhållandena och den starka, i stor kontrast använda massan, ersattes af lifströtthetens smak för overkliga och efemära féerier.

Med samma tydlighet som i arkitekturen framträda också i skulpturen barockens karaktärsdrag, och några af dess intimaste sidor komma kanske än klarare till uttryck i de rena kroppsbildningarna. Visserligen bruka vanligen de yppersta skildrarna af den italienska plastikens historia, som t. ex. Wilhelm Bode i sina bekanta verk, datera barocken först ifrån 1600-talets tredje decennium och som dess egentlige banérförare framställa Bernini, i det de räkna det föregående skiftets mejselkonst till högrenässansen. Men att Michelangelo här lika väl som på andra områden ej blott var banbrytaren utan skaparen af den

nya uppfattningen, därom har ju konsthistorien länge varit på det klara, och för hvar och en, som ser på utvecklingens genetiska sammanhang, är Mediceerkapellet själfva stilens födelseort.

Underbara öfver alla konstens under som de sällsamma väsendena under Giulianos och Lorenzos statyer äro, sinnebildliga de till tanke och form allt det nya, hvarmed Michelangelo ville nå öfver renässansens och sina samtidas verk, öfver hvarje afspegling af enstaka existensformer eller lifsfenomen, öfver det inspirerade förkroppsligandet af de religiösa föreställningarna, mot själfständigt och subjektivt diktade, men ändock hela lifsprocessen omfattande symboler. Ty äfven om det skulle kunna påstås, att utgångspunkten för skapandet af dessa gestalter ursprungligen varit ett rent plastiskt problem — att för en viss sned basis variera kroppar i halfliggande ställningar — har mästarens ande under arbetets gång fyllt dem med allt sitt väsens hafsdjup.

I allt talar här en ny tid — genom konceptionens absoluta lösryckthet från all tradition så väl som genom dess symboliserande art, i nära släkt med diktkonsten, genom stämningens sublima allvar, för hvilkets förstenade ångest och föraktfulla resignation alla ord verka tomt och blodlöst, slutligen och kanske starkast genom själfva formgifningen, i hvar tum det konstnärliga uttrycket för en ny känslovärld. Ty alla den nya skulpturens böjelser finnas här utpräglade i enastående storhet. Det är behofvet af kolossala former — hos Michelangelo både som nödvändig motvikt mot

motivets och det inre lifvets upprördhet och som uttryck för smaken att verka med stora dimensioner och tung massa. Det är utslätandet af det individuella för att åstadkomma stor och allmänmänsklig typik — själfva porträttstatyerna af de döda Mediceerna äro ju typiskt, ja allegoriskt uppfattade. Det är lidelsefullheten i behandlingen, underordnande gestaltningen under det helas stämningsverkan.

Hela denna kroppsskildring är — som det framför allt förträffligt uppvisats af anatomen Henke — den absoluta motsatsen till den antika. Utgående från en på anatomiska studier grundad kännedom om människokroppen, framför allt med blick för själfva dess inre maskineri af muskler, senor och leder, öfver hvilka huden tänkes dragen som en »lätt slöja», saknar Michelangelos skulptur så godt som helt och hållet antikens doft af ungdom och harmonisk lifsutveckling och är på en gång mer vetenskaplig och mindre omedvetet lefvande än den antika. Den söker ej framställa människan i sin blomma, men lifsprocessen sådan den rör sig genom mänskliga gestalter, från ynglingens knoppning till den åldrade organismens hänsjunkande i undergången; och det är tidsöfvergångarna, som den särskildt älskade att framställa i bilder, hvilkas ojämnhet i besjälandet af kroppen betingades af figurernas uppgående i förstämdt och smärtsamt drömmeri. Från sin samtids kroppsbildningskonst skilde han sig i dessa sina senare verk, i det de mer och mer miste den naturalism, hans ungdomsarbeten ännu haft kvar af quattro-

centisternas omedelbara lifsberusning, och från högrenässansens ideal af fullhet och harmoni genom sin dystra subjektivitet, som alltmer grep efter det titaniska och våldsamma. Alla hans egendomligheter, intill själfva tekniken, med de beständiga kontrasterna mellan kroppsdelarna, blifva drag, som från denna tid skulle varda genomgående inom den italienska skulpturen. Men liksom förhållandet var inom byggnadskonsten, gick det närmaste konstnärliga sträfvandet bland Michelangelos samtida och efterföljare bland skulptörerna ut på att försmälta mästarens riktning med den äldre tidens arf, hvilket också genomfördes öfverallt, där icke den gamla uppfattningen med sin realism, sitt intima och naiva samband med det individuella lifvet skyddades af lokala traditioner (som Begarelli i Modena). Det idealiserande afstånd, som man tog från verkligheten, och de på antikstudier grundade föreställningarna om abstrakta skönhetstyper, ledde snart till slentrian. Rena efterbildare af Michelangelo, som mer eller mindre vulgariserade hans framställningssätt, fanns heller ingen brist på. Af dem stod väl Guglielmo della Porta, i sitt berömda grafmonument öfver Paul III, mästaren närmast med en fläkt af hans storhet. Intill det groteska efterbildades han af en Sturm- und Drang-natur som Baccio Bandinelli, hvilken, om man studerar hans biografi (hos Vasari och Cellini, jfr. Jansen i Lützows Zeitschrift XI), i sin täflan med Michelangelo förefaller ungefär som Lenz i dennes kamp med Goethe.

En bestämd utveckling i öfverensstämmelse med barockens allmänna gång från slutet och storformadt allvar till målerisk ögonblickslust och ytligt patos fick den italienska skulpturen först genom en utländing, som lefde och slog igenom i Florens — Jean Boulogne, Giovanni da Bologna — och detta inträngande af främlingar, hvilka rent af dominerade på olika områden, visar, hur barockens band med de nationella traditionerna mer och mer försvagades.

Fouques de Vagnonvilles och Desjardins stora monografi öfver Jean Boulogne lämnar ingen inblick i hans konstnärliga utvecklingsgång, och sammanhanget mellan alla hans olikartade skapelser tarfvade väl en analys för sig. Hans flamländska lynne kommer ibland fram med öfverraskande rättframhet. Ett ungdomsverk, Madonnan under Tabernaklet, vid Mugnone nära Fiesole, visar som Guds moder en flamländsk landtkvinna med rundt ansikte och ett bondskt leende, stående bredbent på de stora, i runda tygsockor klädda fötterna. De hånande judarna, som peka finger åt Frälsaren, när han visas för folket, eller de gamla fariséerna, som frossa af hans hudflängning (relieferna i Capella del Soccorso i S. Annunziata i Florens) hafva en rent burlesk karaktäristik, medan Kristustypen på det stora krucifixet därsammastädes med den fint böjda näsan och det kavaljersaktigt krusade helskägget à la Guido Reni äfven återfinnes hos andra italianiserade flamländare (Philippe de Champaigne, Van Dyck).

Ojämförligt ringare än sin store landsman Ru-

bens, hade Jean Boulogne dock beröringspunkter med denne i fantasiens friska gestaltningskraft, i sin formgifnings robusta humör och temperamentets blodfulla och sinnliga botten. Liksom Rubens lyckades det honom framför allt att originellt och mäktigt behandla natursidan af antiken, faun- och centaurlifvet med dess brottningar och kvinnorof, som man ser af hans små faunstatyetter, spridda i museerna och af hans i formgifningens breda kraft också om Rubens erinrande djurbilder. Liksom den store målaren dref han uttrycken af brusande rörelser längre än renässansens skulptur förut velat, som man ser framför allt af hans Sabinskornas bortröfvande; och hans reliefer sträfva också efter rent måleriska effekter med fördjupade rumsbilder och perspektiv öfver gator och pelarhallar.

Hans konstverk, särskildt populariserade genom de små statyetter, som efter dem förfärdigades i hans verkstad, blefvo af stort inflytande, och hans effektfulla och skickligt uppbyggda brunnsgrupper blefvo högt älskade och efterbildade. Fint tänkta, särskildt för verkan i det fria bland bestämda omgifningar, bidrogo de ej litet med sin dramatiska hållning, sitt måleriska lif och sin ytliga men berusande retorik att bestämma och inleda utvecklingen i en ny fas. Hans stora Jupiter Pluvius i Pratolino dref barockens smak för det kolossala öfver till det monstruösa, och hans grupp Sabinskornas bortröfvande (Loggia dei Lanzi) blef i sin pyramidaluppbyggning, sin sensuella och brutala kraft rent

af klassisk, ett mönster för fransk barockskulptur (se framför allt Girardons Proserpinas bortröfvande i Versailles.)

I än högre grad än byggnadskonsten förlorade skulpturen redan mot slutet af 1600-talets midt det, som varit kännetecknande för barockstilens första begynnelse: storhetsdraget, böjelsen för mäktiga förhållanden och enhetlig verkan. Som en lydig lärjunge till måleriet eftersträfvade den nu samma stil, som där trängt in och som kortast kan sammanfattas i Burckhardts bekanta slagord: naturalism i uppfattning, former och förlopp samt sträfvan efter effekt till hvarje pris; synpunkter, som med full klarhet för öfrigt redan framställdes af den förste moderne forskaren på den italienska plastikens område, Cicognara (Storia della Scultura Italiana III).

Den naturalism, som afsågs, hade intet att göra med den konstnärliga lifsberusning, som brottas med förebilderna för att fånga verkligheten i all dess omedelbarhet och rörelse och i konstens språk gifva en på en gång fri och sannfärdig öfversättning. Det var lusten att med rent materiella medel gifva intryck af fysisk påtaglighet, en rent yttre illusion af kropp, stoff och rörelse. Därför ökades gärna volymen till det kolossala, och massans tyngd och massivitet betonades, som i den samtida målarkonsten med dess kärlek för tjockt pålagd färg. Cicognara använder också här för skulpturen det träffande uttrycket »la pastosità della carne». Detaljens noggrannhet ökades, och med öfverdrifven omsorg framställdes bisaker, hår,

naglar etc. På samma sätt röjer behandlingen af stoffer den modistsmak, som den nymoderna italienska skulpturen ännu i dag företer, och de olika tygsorternas fall och veck, väfnad och textur återgåfvos med utomordentlig bravur.

Men går man från detaljen öfver till det allmänna, är själfva kroppsidealet utan individualitet och ansiktsuttrycken döda, trots de lidelsefulla minerna af ett konventionellt och tomt patos. Med undantag af porträttkonsten, där lifvets anda ledde mejseln till karaktärisering och frihet från schablon, blef bildhuggeriet i de stora religiösa eller profana uppgifterna — i grafmonumenten eller de mytologiska framställningarna — enformig som den dåtida likpredikningens och operalibrettons allegoriska och olympiska värld, uppfylld liksom den af stereotypa gestalter, åtskiljbara blott genom yttre emblem och attribut. Och detta intryck af det konventionella kunde ej maskeras genom de patetiska och ögonblickliga attituder, i hvilka man älskade att bilda sina figurer.

Öfverallt var det måleriet, som gaf skulpturen klaven till sina nyheter. Det var Correggio, hos hvilken man mindre sökte följa »la grazia correggiesca» än hans kompositions hopslingrade nervositet, hans gestalters sväfvande dansrytmik, och Pietro da Cortona, med den billiga och teatraliska heroismen hos hans figurer. Det var senmåleriet i det hela, som det mot 1600-talets midt alltmer öfvergått i bländande och lidelsefullt snabbmåleri. Mest till sin fördel var därför också skulpturen, när den smälte ihop med en prunkande arkitektur

eller när dess starka formgifning och smidiga elegans aftecknade sig mot en parks gröna kulisser.

Den, som ur alla dessa synpunkter blef barockstilens Messias, var som bekant Bernini. Burckhardt, Dohme, Hugo v. Tschudi och Schmarsow hafva belyst hans verksamhet och uppvisat hans skulpturs måleriska och sensationella karaktär. Framför allt har den sistnämnde med vanligt skarpsinne klarlagt hans beroende af Correggio. Blott en aldrig så flyktig blick på hans viktigaste verk lär, hur typiskt och — det måste tillfogas — hur snillrikt han i hvarje punkt som kännande och uppfattande konstnär representerar sin tid.

Förkärleken för den våldsamma rörelsen med sin tillspetsning af uttryck och kroppsförhållanden, med sin dramatiska spänning och gestikulation, kom redan fram i de två grupper, som först skapade Berninis ryktbarhet som skulptör — Apollo och Daphne samt Proserpinas bortröfvande, båda så väl genom komposition som stämning erinrande om Correggios erotiska bilder. Studerar man vidare det arbete, han själf betraktade som sitt mästerverk, den bekanta gruppen Sancta Teresas hänryckning i S. Maria della Vittoria, finner man där själfva pulsslaget af tidens katolicism. Som det uttryckligt predikas i Loyolas »Exercitia», söker han där genom grof materialisation stimulera den religiösa känslan, med eld, lånad från jordiska begär, tända extasens transcendentala kärleksrus. Hans berömda grafmonument öfver Urban III slutligen visar det litterära sätt att komponera, som mer och mer behärskade barockkonsten. Som för-

kroppsligade metaforer ur ett sorgeode sitta rättrådigheten och barmhärtigheten och monologisera för sig själfva på hvar sin sida om påfvens sarkofag, medan benrangelsmannens oplastiska gestalt läser epitafiet emellan dem. Dessa verk, liksom Berninis andra skulpturer, visa alla ur olika synpunkter det måleriska, som kännetecknar hela hans konstnärskap. Grupperna äro, som en tafla, bestämda för en särskild ståndpunkt och uppbyggda med hänsyn till den. Belysningen är använd för rena clair-obscur-effekter, och i grafmonumenten är olika material användt — brons och marmor — för att åstadkomma koloristisk verkan. Lägger man härtill den redan karaktäriserade tendensen i formgifningen, med motsatsen mellan det konventionella i helhetsuppfattningen och det sinnligt realistiska i detaljen, ser man, huru fullödigt Bernini gaf uttryck åt tidens alla egendomligheter.

Bredvid skaparen af Proserpinas bortröfvande förtjänar Alessandro Algardi att nämnas. Elev af Annibale Carracci, visar han från början en eklektisk anläggning, frände till riktningens smak för det kolossala och det måleriska, och hans största verk, den på sin tid så ryktbara Attila-reliefen i S. Peterskyrkan, är komponerad som en historisk fresk. Genom sin sorgfällighet i detaljen, sin kännedom om de antika minnesmärkena, vunnen under en lång praktik som restauratör af antika bildverk, utöfvade Algardi särskildt inflytande på de klassiskt anlagda medlemmarna af den franska konstnärskolonien i Rom; efter hans egen och Berninis död är det också belgiska och franska

bildhuggare, som Duquesnoy, Puget och andra, som spela hufvudrollerna inom det italienska bildhuggeriet, och stilen flyttar från Rom till Versailles.

Det italienska bildhuggeriet genomgick således en med arkitekturen fullt parallell utveckling från en mäktig begynnelse af stort allvar, med lust att i sten återgifva själfva det organiska lifvets växt, till en allt ytligare konst, sysslande med rent formella problem, eftertraktande målerisk ögonblickseffekt, och med våldsam retorik eller nervös sensualitet som estetiska retmedel.

II.

MÅLERI

Strängt taget passar termen barock blott på en riktning inom senrenässansens måleri — den, som kulminerade med Rubens — men här, där meningen är att gifva en hastig konturteckning af utvecklingsförloppet inom den italienska målarkonst, som växte fram under barockens stilvälde, skänkes uttrycket en vidare betydelse. Det blir här den gemensamma etiketten för de uppfattningar, som framträda, sedan renässansens måleri passerat zenit, och det är då hos två sådana artister som Giulio Romano och Correggio, som man först kan se de nya idealen utpräglade.

Det ständiga aftagande i glans, som Giulio Romanos en gång så lysande stjärna rönt särskildt under vårt århundrade, har återverkat på den

moderna forskningen, som näppeligen ägnat honom ett intresse i proportion till hans inflytande. Medan hans yngre års konstnärskap och arbete i Rafaels verkstad fått åtnjuta fliten af de aldrig rastande forskningarna öfver Urbinaten, äga vi däremot öfver hans självständiga tid, under väntan på Yriartes länge bebådade verk öfver konsten i Mantua, föga annat än Carlo d'Arcos föråldrade monografi (1838), och smärre studier sådana som J. P. Richters i Dohmes Kunst und Künstler. Här skola blott de punkter af hans mångsidiga verksamhet belysas, som göra honom till den nya riktningens inledare, och först och främst den förändrade ställning till antiken, hvilken han intog, och genom hvilken han blef af så genomgripande betydelse för den senare utvecklingen i Italien och Frankrike.

Redan Rafael själf hade småningom aflägsnat sig från det fria och befruktande samlif, i hvilket renässansen förut stått till antiken, och slagit in på det vetenskapliga studiets och den arkeologiserande efterbildningens lärlingskap. Alla Rafaels biografer hafva också mer eller mindre utförligt uppvisat, hur hela hans åskådning och skapelsesätt förändrades under intrycket af den antika hänryckning, som mer och mer betog honom i Rom, medan han drömde om att få restituera urbs i all dess gamla härlighet. Särskilda undersökningar af Gruyer, Pulszky och andra hafva också i detalj påpekat den mängd af motiv, han direkt lånade från de gamla minnesmärkena. Vid sidan af Marc Antons banbrytande verksamhet i samma riktning

grundade han med sin utomordentliga auktoritet den klassicism, hvilkens förste systematiker Giulio Romano blef.

Utan sin lärares mångsidiga och organiskt framväxande ungdomsutveckling, utan att äga hans oändligt själfulla assimileringskonst, som i det egna väsendet försmälte och ompräglade alla främmande element, var Pippi af födsel, temperament och skolning danad att blifva en blind elev af antiken. Född i Rom och uppväxt där just under de år, då kejsarstaden steg ur gruset och tog makten från påfvarnas medeltidsstad, till fantasi och tanke en senromersk epigon, hade han uppfostrats till konstnär bland den nyuppgräfda skulpturen och från början förvärfvat ett uttryckssätt, som i sin retoriska stål påminde om romersk senepik.

I sina Sanna föreskrifter för måleriet, tryckta i Ravenna 1587, skrifver Armenini, att Giulio Romano under sin ungdom så ifrigt kopierat de gamla romerska verken, att allt hvad han själf åstadkom tycktes vara taget från dem; och den antika skulpturvärldens patetiska gestaltning trängde sig fram med hel- eller halfmedvetna reminiscenser, blott han fattade ritstiftet. Betraktar man hans ungdomsverk, utförda under Rafaels ledning, allt ifrån Borgbranden i Stanza del Incendio — jag följer i fråga om hans deltagande i de Rafaelska dekorationerna Dollmayrs skarpsinniga utredning (Raphaels Werkstätte. Jahrbuch d. Oesterreich. Kunsthistorischen Sammlungen XVI) — till och med Constantinsalens stora berömda bataljmålning, kan man också kontrollera en stän-

dig stegring så väl mot en allmänromersk och retorisk stilart som mot en alltmer ökad arkeologisk omsorg, båda tenderande till ett akademiskt och schematiserande formspråk. Aldrig förut hade renässansen skänkt den antikvariska detaljen en sådan uppmärksamhet. Redan Vasari påpekar, hur ymnigt Trajanus- och Marcus Aureliuskolonnerna anlitats för skildringen af det antika militärväsendet. Och detta inflytande sträckte sig från accessoirerna till kroppsteckningen och kulören öfver det hela. Hvad i Mantegnas Cæsartåg var genom genial vision vunnen återuppståndelse, blef hos Giulio Romano försökt genom kallblodigt studium och konsekvent kopiering.

Ju mera plats Giulio Romano fick för sin egen individualitet, ju hastigare han som hofmålare i Mantua måste arbeta, dess tydligare utvecklade han denna senromerska stil, och det är lärorikt att iakttaga, hur detta antikhärmande framställningssätt med sina stora, lånade later utbreddes i sammanhang därmed, att dekorationsmåleriet blef en hofkonst, som framför allt skulle arbeta snabbt och glänsande, nästan improvisatoriskt. Antiken blef en lysande teatergarderob för de praktfulla och fort arrangerade festupptåg, som med sin stråt skulle sira slottssalarnas tak och väggar. De första slående exemplen på denna konst lämna Guilio Romanos målningar i Camera di Psyche i Palazzo del Te och hans trojanska sal i det hertigliga palatset i Mantua. I stick af »mästaren med tärningen», familjen Ghisi och Agostino Veneziano, i afbildningar i Carlo d'Arcos lefnadsteckning

öfver Pippi och i fotografier ligga de framför mig, och allt i dessa kompositioner talar om antika syner, drömda af en man med långt mera passion än smak, en patetisk Romaättling från dekadensen, med en sinnlig och mörk fantasi, finnande skönheten i ett patos, som i sin ansträngda storhet erinrar om Lucanus eller Seneca. Giulio Romanos tolkning af Psychesagan i de tjugu lunettbilderna har intet af det Apulejus' solskimmer, hvilkets ljus ännu ler öfver Psychebilderna i Farnesina, där de trots utförandets brister återstråla en reflex af Rafaels skönhetsmättade själ. När Giulio Romano för andra gången och på egen hand skildrar den gamla gudasagan, framträder i stället för sensuell och skalkaktig erotik brutaliteten hos den, som nyss förut tecknat »I modi» och som nu under lunetterna målade t. ex. Pasiphaës äfventyr med en drastisk styrka, en objektivitet i skildringen af naturlifvet, också de lånade från antiken. Sagans luftiga lyrik ersättes af dramatisk häftighet. Giulio Romano framställer den vackra novellen i en följd af tragiska reliefer. Samlare af gamla mynt och medaljer, intim med antikerna, lägger han främst an på att få fram den antika kanons karaktär. Se på de tre öfvergudarna i Psychebilderna! Pippi har redan med en arkeologs frihet iakttagit deras brodersdrag och deras symboliska olikheter, och de äro framställda i den närmaste analogi med hvad man på konstnärens tid ägde af förebilder — Jupiter med sitt uttryck af nedlåtande, audiensgifvande höghet öfver det framåtböjda hufvudet, hvilkets lockar ringla fram ur tænian och bilda en

stark ram kring den mäktiga pannan; Neptun med sitt af hafsskum däfna hår flygande för brisen, det dystra anletet med de framskjutande ögonbågarna och den af vanan att se mot fjärran skärpta blicken; Pluto slutligen med dödsstelt stirriga ögon under svartflammig hårkam. På samma vis är Juno tecknad, typisk med diadem och slöja och rika veck öfver de starka brösten, Ganymed med sin ynglingahållning bredvid den stiliserade fågeln, Mercurius med sin atletgestalt o. s. v. Med ett ord, hvad vi här hafva framför oss, är en medveten och genomförd anslutning till den gamla skulpturen.

Förhållandet är enahanda i de teckningar för ett triumftåg, Giulio Romano gjorde för ett följande rum i samma palats, teckningar utförda i bas-relief af stuck af Primaticcio (i Louvrens handteckningssamling). Redan Vasari anmärkte, att de voro direkt hämtade från Constantinsbågen. I den flera år senare utförda cykeln för en sal i Federigo Gonzagas residensslott, ses Giulio Romanos arkeologiska hänförelse framträda på annat vis. Han framställde här i en mängd episoder det trojanska kriget från Paris' dom till Ilions undergång troget efter Homerus och Virgilius, och dessa bilder öfverflöda af antikvariska detaljer, stridsvagnar, sköldar, hjälmar, alla kopierade efter modellerna med pedantisk noggrannhet; hela formgifningen är ända till teckningen af stridshästarna med de onaturligt små hufvudena strängt antikiserad.

Trots den grandiosa fart, med hvilken Giulio

Romano rör sig, och hans fantasis djärfva och starka flykt, har han dock ej undgått det drag af kyla, som är all antikstiliserad konsts stötesten. Människokroppen, uppfattad efter en gifven konstnärlig kanon i stället för efter naturen, verkar abstrakt och har hos honom ett drag af ansträngdhet. Med rätta skrifver J. P. Richter i sin skiss öfver konstnären, att hans figurer ej riktigt förmå öfvertyga oss om att det är »allvar med deras affekter». Just detta är den akademiska slentrianens signatur, den inre likgiltigheten, som ett ytligt och stort formspråk ej förmår täcka.

Giulio Romanos inflytande blef i detta fall banbrytande. Antikreminiscenser blefvo sedan en stående faktor i senrenässansens italienska måleri. Till och med de mest naturfriska, som t. ex. Paolo Veronese, kunde använda Laokoons hufvud för en Jupiter, och ju mer den skapande kraften brast, dess större växlar drogos på den döda hedendomen. Efter sitt temperament tillägnade sig 1600-talets målare de af de gamla typerna, som mest tilltalade dem — Guido Reni Niobiderna, Albani de lekande Eroterna; eller man gjorde, som Pietro da Cortona, en billig folkupplaga af hela deras heroiska och galanta värld. Starkast och djupast återfinner man riktningen i den djupaste och allvarligaste gestalt, 1600-talets konst äger — Nicolas Poussin.

Giulio Romano visade i Mantua också andra sidor, lika typiska för renässansens afslutning. Flera kompositioner af hans hand röja nämligen, att den en gång så skarpa skillnaden mellan Rafaels

skola och Michelangelos utplånades efter Urbinomästarens död, i det till och med dennes närmaste lärjungar ej förmådde motstå medtäflarens konst. Rent barock är så i alla afseenden behandlingen af Sala dei Giganti i Palazzo del Te, efter Giulio Romanos teckningar utförd af Rinaldo Mantuano, och med orätt har Schmarsow förbigått densamma i sin skiss öfver barockens utveckling inom måleriet, ty dekoreringen är här just gjord efter den princip, som är den nya stilens kärna, den mäktiga enhetlighetens. Det hela är tänkt som ett enda ofantligt rum, ett kosmos, med taket som den fasta olympen och väggarna som den störtande värld, genom hvilkens ruiner giganterna falla. Det våldsamma i kroppsformer och rörelser, ämne och stämning talar i hvarje linje barockens lidelsefulla och oroliga språk. Öfverallt presto och fortissimo, öfverallt sväfvande och fallande lif, som kämpa och gå under. Själfva det olympiska rundtemplet där uppe i taket, som skall vara världsalltets fasta axel, sväfvar på en lätt sky, och gudar och gudinnor kasta sig, förskrämda inför Zeus' dunderslag, hufvudstupa genom molnen, och rundt omkring störta giganterna. Allt är uppbjudet för att åstadkomma uttryck af obetvinglig och elementär kraft, intet för att åstadkomma skönhet. I karaktäristisk kontrast mot det helas stormande rörelse stå enskildheternas tyngd, storhet och massa. Det är barockens typiska förening af det våldsamt upprörda och det stegradt massiva, i det stämningens passion nödvändigtvis kräfver förstorade former och skärpt kroppslighet för att ej varda till feber-

drömmarnas oklara fantasmagori. Så äro giganterna tecknade i en enorm skala i förhållande till murytornas storlek, rummet är perspektiviskt fördjupadt för att öka verklighetsintrycket och det hela ryckt åskådaren så handgripligt som möjligt in på lifvet, utan en inramning, som skiljer konst och verklighet och lär ögat, hvar inbillningens optik skall begynna att fungera. När man stiger in genom dörren, är man midt inne i katastrofen, och öfverallt är illusionen sökt genom yttre maktmedel och ej genom inre öfvertygelse.

Så visar denna skapelse, tillkommen före Michelangelos Yttersta dom, redan barockens lynne. Vi skola finna detta också i andra verk af Giulio Romanos hand. Kännetecknande för den nya tiden, om ock med äldre rötter, är det litterärt allegoriserande kompositionssätt, Giulio Romano med förkärlek använder, med antika reminiscenser parade med en modernt subjektiv och grandios fantasis skapelser. Sådana voro framför allt hans bilder öfver människolifvets olika åldrar i Palazzo del Te's Casino. Hvilken egendomlig, rik och godtycklig mytologisk apparat är icke använd för dessa målningar! Betrakta t. ex. La Nascita. Den helt realistiskt skildrade barnaföderskan ligger utmattad på sitt läger, medan jordens gudinna, en kvinna, hvilkens hundra bröst tala om oändligheten i hennes moderskap, af knäböjande genier mottar den nyfödde för att lägga honom i den bäddade vaggan, och i bakgrunden far Aurora, den nyfödda dagen, upp i skyn med gryningsflamman kring det himmelska fyrspannet. På motbilden härtill, Ultimi

Giorni, är ålderdomen målad i utslocknandets hela svårmod, förkroppsligad af en gråskäggig gubbe, utsträckt i en sömn, som öfver dvalan har dödens skugga. Dödsandar stiga upp ur tidsälfvens bleka vatten och hviska i den gamles öra den sista drömmen, och mot himlen far döden själf, förmörkande den bleka månskifvan. Det är antika och moderna framställningar, allegoriskt assimilerade, som en fritt arbetande skald gör det, hvilken utan tradition vill tvinga åskådaren in i sin tankegång. Djärfvast framträder detta i bilden Sjukdomen. Här äro moderna drag och antika figurer hopställda till en symbolisk skildring med en oräddhet, som snuddar ej blott vid det groteska, men vid det smaklösa. Sjuklingen, omgifven af operatörer, är lagd i en ställning, som ofrivilligt leder tanken på den behandling, Molières apotekare älska, medan hans maka hvilar hopsjunken, högtidlig som en gråtande änka på en grafsten. En läkare höjer mot dagern ett uringlas för en tjänstekvinna, som med sin högtidliga ansiktsmask och sitt höjda pekfinger liknar en af parcerna, inkommen i sjukrummet för att klippa af lifstråden. I denna fantasilek talar åter barocken, som i dessa kombinerade allegorier skulle få tummelplats för en inbillning, längtande ut från de gifna ämneskretsarna.

Kastar man till sist ett öga på de få rent religiösa taflor, Giulio Romano målat, fullständigas intrycket af mannen. Som man kunnat vänta hos en så hedniskt anlagd och våldsam formalist, är den religiösa innebörden så godt som ingen i hans taflor. Med konstlad naivitet vill han dölja känslans

tomhet och gifva stämning af innerlighet genom en förtrolighet med hvardagliga detaljer, illa passande ihop med hans pretentiösa och storordiga berättelsesätt. Detta gäller hans bekanta Madonna del Catino, där Maria tvättar Jesusbarnet, som står och sprattlar i handfatet (Dresden), eller Madonna del Gatto, där en förträffligt målad katt är konstverkets »clou» (Neapel). — J. P. Richter har antagit, att här kan spåras ett inflytande af i Italien verkande nederländare, men snarare torde behofvet att förnya de slitna motiven och gifva dem en låtsad värme och intensitet varit driffjädern.

Så ser man hos Giulio Romano en mängd af de drag, som kännetecknа renässansens upplösning. Klassicismens bokstafstro smälter ihop med barockens våldsamma kraftlystnad och litterära tendenser. Liksom han själf i sin konstutöfning i en furstes tjänst med skaror af handtlangare under sig, till hälften ämbetsman och till hälften hofman, är en artisttyp för den nya tiden, är hans verksamhet karaktäristisk för den senare utvecklingen; och särskildt är det under hans banér den franska klassicismen grundas i Fontainebleau, dit hans lärjunge Primaticcio personligen införde hans stil, och där mästarens verk, som det synes af skolans gravyrer, utomordentligt älskades och studerades.

Djupare än inflytandet af Giulio Romano och hans klassicism är dock inverkan af Correggio, hos hvilken man finner själfva den förändrade sensibilitet, ur hvilken barockmåleriet spirat.

Correggioforskningen har under de senaste

åren blommat rikare än någonsin. Meyers lefnadsteckning från år 1872, en gång prisad som definitiv, har efterträdts af många andra, och särskildt har det gåtfulla i Correggios utveckling förklarats genom ett noggrannare studium af de traditioner, till hvilka hans konst anslöt sig. Morelli, nydanare här som alltid, antydde först hans samband med den länge försummade ferraresiska målarskola, som först under de sista åren genom Venturis lärda studier och Gruyers praktverk om konsten och hofvet i Ferrara fått klar belysning. Corrado Riccis utförliga och Thodes summariska monografier från 1896 och 1898 hafva samlat resultaten af dessa undersökningar. Ännu stå visserligen till och med afgörande hufvudpunkter i den store mästarens lif i dunkel — t. ex. huruvida han genom ett Romabesök kunnat mottaga personliga intryck af Rafaels och Michelangelos mästerverk, en hypotes, uppkastad af Rafael Mengs, förkastad af Ricci, men åter försvarad af Thode. Men hur noga den skarpsinniga moderna kritiken kommer att bestämma hela gången af Correggios konstnärsutveckling och klargöra de olika inflytanden han rönt, aldrig kommer den att kunna förneka den lifsberusningens originalitet, som bildade bottnen af hans väsen, och det är också som en rent impulsiv tolk för ett nytt släktleds uppfattning, som han blir barockmåleriets lysande begynnare.

Hos Correggio har renässansens världsharmoni förändrats till en mellan skratt och tårar evigt vibrerande förtjusning, en ynglings på en

gång sensuellt bedårade och ideellt öfverspända hänryckning; och det är denna nervösa betagenhet, som gifver honom en förut i italienskt måleri okänd blick för människolif och natur, för kroppars och föremåls lyriskt växlande lif i atmosfär och ljusdunkel, för alla varelsers sammanhang med en naturomgifning, växlande lika mycket som de själfva, i ständig darrning från sol till skugga. Rörelsen, se där hvad hans lyriska natur älskade högst, rörelsen, icke fattad som hos Michelangelo såsom illustration af den starkaste kraft, ett prometheiskt släkte kunde utveckla, nej, rörelsen som uttryck för naturlifvet, för drifternas och nervernas aldrig rastande oro. Det han skildrade var åtråns och drömmarnas åtbördsspel, den gudomliga glädjens dans, tummel och himmelsflykt. Och i naturen såg han ständigt samma vibrerande lif. Det Rafaelska landskapet, föga mer än en abbreviatur, en fondkuliss, som till planeten Tellus lokaliserade bilderna, och Pennis mera individualiserade Romalandskap med deras ruin- och campagnastämning voro ännu tecknade med lugn objektivitet. Hos Correggio som hos Tizian inträder det lyriska landskapet med sin friskt blåsande vind och sina sorgset susande träd, landskapet, som sjunger med, besjäladt af de mänskliga situationerna. Allt är stadt i växt, jubel, smekning och hänryckning; det gamla *πάντα ῥεῖ* skulle bäst passa som lifsformel för den befruktande rörelse, i hvilken Correggios ynglingasjäl såg och framställde världen. Och det var för att kunna gifva uttryck åt allt detta, som hans konst med naiv och genial djärfhet, liksom

omedveten om svårigheten i de problem, med hvilka den sysslade, förändrade måleriets teknik, använde förkortningar och perspektiveffekter med dittills oanad dristighet, lät kupolen öppna sig som en himmelskupa, genom hvilken de heliga stormade mot Gud Faders tron, med ett sus och en rörelse, som synvillan af en uppenbarelse.

En konst, så subjektiv för en sensuell extatikers lynne, skulle naturligtvis uppfatta sina motiv på helt annat vis än förut varit vanligt. Det är också fallet med Correggios religiösa framställningar.

Högrenässansen hade redan fyllt de religiösa ämnena med rent mänsklig innebörd och gjort till och med de stora mysteriernas ögonblick till historiskt psykologiska förlopp. Redan framför Lionardos Nattvard öfvergår andakten inför Frälsarens resignation under sitt värfs uppfyllelse till det rent psykologiska intresset att följa, hur hans lärjungar afspegla det heliga sorgespelets peripeti. Samma drag af stor, psykologiserad historia präglar ju också de Rafaelska kartongerna och de första eklektiska altarbilderna, som t. ex. Sebastiano del Piombos Lazari Återuppväckelse i National Gallery. Detta sätt att förkroppsliga en helig episod — en uppenbarelse, ett under eller ett martyrskap — genom att låta dess stämning återdallra hos bifigurerna, blef en kompositionsprincip, som lät målarna få framställa sinnesrörelsernas hela skala, från det häftigaste patos till den mest tomma indifferens, och så i det oändliga variera kroppsställning och ansiktsuttryck. Till sin spets skulle Pous-

sin och den franska klassiciteten efter honom drifva detta kompositionssätt.

Men Correggio nöjde sig ej med att blott förverkliga de religiösa motiven, han drog dem in i sin egen lyriska idyllvärld, utan att ens förläna dem den stämning af stort och dunkelt fjärran, som högrenässansen skänkt dylika scener.

I en af de yppersta analyser, som nedskrifvits öfver Correggios konst, har Julius Lange (Tilskueren 1885) visat, hur konstnären åstadkom detta genom att lämna åsido hvarje spår af den traditionella typik, med hvilken de heliga situationerna och personerna plägade skildras, och ersätta den med en nästan påträngande förtrolighet.

Som hörde de till hans egna grannar, skildrar han de bibliska gestalterna. I stället för af andakt och mystik omsvepas de af ett skimmer af rent jordisk lycksalighet. Med ständigt stigande intensitet och extatisk glädtighet framträdde detta hos Correggio. Man ser det genom den flyktigaste jämförelse mellan hans egna äldre och yngre altarbilder. Ungdomsverket Madonnan med den helige Franciscus (Dresden), synbart påverkadt af Mantegnas Segermadonna (Louvren), har ännu i skildringen af karaktärerna kvar den äldre tidens typiska drag — Döparen t. ex. är ännu den tärde anakoreten, genomträngd af sin missions allvar, klädd i den traditionella fällen, och hela uppställningen kring madonnans höga tron bevarar de heliga konversationsstyckenas ceremoniösa arrangemang. Gå sedan fram till Madonnan med den helige Georg i samma museum, och hvarje spår af

gudaktig etikett och tradition är borta. Madonnan sitter i en hukad, vårdslös hvardagsställning utan värdighet, de heliga männen trängas kring det uppspelta barnet som fjäskiga kavaljerer och äro tecknade utan någon typik. Johannes är blifven en rosig, leende yngling, som aldrig pröfvat på öknens ensamhet och umbäranden eller genombäfvats af ett inre kalls nödvändighet.

Öfverallt stegras den profana stämningen till det högst tänkbara mått. Madonnorna leka med barnen på skötena med en salighet, som är nästan sensuell i modersglädjens häftighet, och ett nervöst leende »mellan lidande och behagfullhet» krusar deras läppar. Med hela stråkdraget af kvinnolängtan är det, som Magdalena böjer sitt vackra, trånfulla flickhufvud och trycker den mjuka kinden mot Jesusbarnets arm; och samma brusande och trånande svärmeri, tändt på jordiska glöd, men förfinadt till stigande och doftande rökelse, är det som omsväfvar kyrkomålningarnas himmelska féerier.

Mot denna uppfattning svarade hos Correggio ett nytt kroppsideal, med mer behagfullt nervös än stor rytmik öfver linjerna, ett kroppsideal, lika skildt från Michelangelos gigantiska och statystarka mänsklighet som från venetianarnas fullblodiga och yppiga hälsa. När Correggio kallats gratiens målare, ligger i denna benämning en känsla af, att han infört i den italienska konsten ett nytt skönhetsvärde, det sinnliga, omedvetna behagets, och dess smeksamma och lefvande musik är det, som utandas från hans förtjusande puttis rosiga

och knubbiga lemmar, som gör hans änglar med de sköna, skälmska ansiktena och de mjuka höftlinjerna flickaktigt förtrollande och gifver alla hans kvinnor ur kristen eller antik mytologi en oemotståndlig charme. Som feminist är han underligt modern — de små nakna kvinnogestalterna i lunetterna i Camera di San Paolo hafva en nästan rococoaktig elegans och täckhet öfver sina mjuka former. Helgonframställningar som hans Catharina i Hampton Court peka likaledes långt fram mot senare tid; och hans Leda, Danaë och Io framställa kvinnan som könsvarelse med en så förälskad och vibrerande intensitet, att renässanskonsten hvarken förr eller senare visat motstycke därtill.

Genom alla dessa sidor, utstrålade från en ny sensibilitet, blef Correggios konst af utomordentlig verkan. Först följdes och utbreddes den af rena efterbildare som Parmeggianino, hvilken maniererade hans formspråk till en kokett och artificiell förfining och hvilkens Heliga Familj i Louvren fört konstkännares tanke till Watteau. Det var dock först på 1600-talet, som hans konst verkligen blef dominerande. Från hans religiösa arbeten i Parma utgå Carraccierna, och hela hans på en gång profana och extatiska sätt att uppfatta de religiösa motiven blef bestämmande för barockmåleriet, med dess smak för idyllisk och handgriplig verklighet. Albanis och Sassoferatos religiösa idyller hafva i sådana verk som Correggios Madonna della Cesta (National Gallery) sin prototyp. Rococons artister slutligen kunde med skäl kalla honom sin andlige fader. De först älskade rik-

tigt allt det, som skimrade af ljust féeri i hans dekorationsmålning, hans religiositets smältande tránfullhet, och de öste med fulla händer ur den flod af gudomlig vällust, som strömmade genom hans verk. Lemoynes Hercule et Omphale, det franska 1700-tals-måleriets första typiska verk, lefver på en ren återglans från Correggio och kastar ett skimmer från hans konst öfver hela rococon, ända till dess Prud'hon på fransk botten i ny skepelse låter »la grazia correggiesca» stå upp till lif igen.

Giulio Romano dog 1546, Correggio 1534, Sebastiano del Piombo 1547, Michelangelo 1563. — Efter seklets midt är det ensamt Venedig, som uppehåller högrenässansens anda. Förhållandet är, att Italien vid denna tid genomgår en oerhörd andlig omhvälfning, den, som leder från renässansen öfver till den katolska reaktionens tidehvarf. Alltför ofta har denna katolicismens återuppväckelse i Italien skildrats blott som kulturpolitisk rörelse, så till ex. i Philippsons La Contrarévolution religieuse au XVI:e siècle — men den medförde en verklig omskapning af bildning, känslolif och opinion, och hur denna långsamt trängde sig fram först inom de gamla humanistkretsarna och sedan tack vare kyrkans utomordentliga organisation genom alla samhällslager ned till de lägsta folkschakten, kan man se i Gotheins ypperliga monografi öfver Loyola. Att en sådan lifsmakt som konsten (lika litet som litteraturen) skulle kunna undgå att djupt förändras af den omvärdering af alla tillvarons värden, som nu skedde, och genom

hvilken renässansens individuella och hedniska lifsideal förnekades, är självklart. En fransk litteraturkritiker, Dejob, har i en för öfrigt förfelad bok om Tridentinska mötets inflytande på litteratur och konst hos de katolska folken, sammanställt en del uppgifter i denna riktning, men en utförlig undersökning, som klarlade det aktiva inflytande, kyrkan i Italien utöfvade både på konstens ideala teori och dess praktiska utöfning allt ifrån Lateranska conciliets tid, skulle bäst gifva en förklaring af barockmåleriets tendenser. Detta inflytande var så mycket lättare för kyrkan att vinna, som nu vid 1500-talets midt den konstnärliga traditionens ålder började efterträdas af den akademiska eklekticismens.

Studerar man de första artistiska akademiernas historia, finner man dem stå under ett gifvet ultramontant inflytande. Den första sammanslutningen af konstnärer torde hafva varit den, som under namn af »la Compagnia dei Virtuosi» bildades i Pantheon i Rom 1542. Den visar lustigt blandning af renässans och reaktion, i det den just stiftades på Pantheons antika grund och bland medlemmarna hade så afgjordt hedniska konstnärsnaturer som Perin del Vaga, Giulio Romanos släkting i sin klassicistiska läggning; men ändamålet med stiftelsen var att göra den stora konsten till ett nyttigt redskap i den kyrkliga andaktens tjänst — ordenssigillet bar devisen »Florent in Domo Domini» (Visconti: Sulla Istituzione della Congregazione Dei Virtuosi). Den långt mer betydelsefulla florentinska akademien, instiftad 1563, stod likaledes

under kyrklig protektion och ledning, och ännu tydligare ser man af Missirinis historia öfver Accademia di San Luca, med hvilka starka band denna genom en apostolisk bulla af 1577 grundade akademi var bunden vid påfvestol och kyrka.

Det blef dock, som bekant, ingen af dessa akademier, utan en annan, den i Bologna af Lodovico och hans kusiner Agostino och Annibale Carracci grundade Accademia degli Incamminati, som skulle rädda det italienska måleriet från förfall och genom en eklektisk och konstnärlig disciplin åstadkomma en senrenässansens silfverålder. Det är också hos Carraccierna, som man finner alla de nya uppfattningarna kristalliserade.

Af moderna forskare har framför allt H. Janitschek belyst Carracciernas verksamhet och sökt särskilja de samsträfvande anförvanternas verk och lynnen. Här skall blott deras betydelse för barocktidens utveckling belysas.

De tre Carracciernas utveckling gick efter de förberedande studierna i hemstaden samma väg — öfver de två stationerna Parma och Venedig. Redan Lodovico fann i Correggios festglänsande kyrkomåleri och i Parmeggianinos fresker i La Steccata samt i Tizians, Veroneses och Tintorettos skapelser sina mönsterverk, och samma mästare skulle också kusinerna betrakta som sina lärare. Vi äga ännu i behåll de äkta artistbref, i hvilka Annibale Carracci för sin äldre kusin och ledare, Lodovico, tolkar sin hänförelse öfver de Correggianska mästerverken, som lyste i en ideell

glans öfver det eljes prosaiska Parma, och ett stycke af en skrifvelse af Agostino, där han hyllar Veronese som »il primo uomo del mondo» (Malvasia Felsina Pittrice I). Rom besökte Carraccierna först i senare år. Både den romerska skolan med antiksvärmeriet hos Rafaels lärjungar och den våldsamma subjektiviteten efter Michelangelo var dem väl bäst bekant genom Giulio Romanos arbeten i det närbelägna Mantua. 1582 finna vi dem åter i fädernestaden, fast beslutna att med allvarlig och studerad konst söka motverka det förflackade snabbmåleri, för hvilket Federigo Zuccari var representant, med dess ringaktning för allt noggrant studium. För att gifva sina sträfvanden en ökad verkan, grundade de då »degli Incamminatis» akademi. Själen i denna stiftelse var Agostino Carracci, den mest bildade och teoretiskt anlagde af de tre. Denna akademi torde vara den första moderna konstakademi, som handledde i systematiskt bedrifna studier. Där undervisades i anatomi, perspektivlära och alla arter af måleriets teknik. Carraccierna samlade som mönster efterbildningar af antika verk, byster, reliefer, mynt och äfven handteckningar af de stora mästarna. Men därjämte lade de den största vikt på teckning efter lefvande modeller, och icke minst härigenom vann Bolognerskolan sin auktoritet. Ty studiet efter det nakna var vid denna tid i Italien i aftagande icke blott på grund af allmän förslappning i fråga om konstnärliga principer, men äfven af religiösa anledningar. Tridentinska mötet hade direkt uttalat sig i denna riktning, och alla prelater,

hvilka som mecenater och rådgifvare influerade på konstnärerna, arbetade för minskandet af nakna framställningar. 1582 skrifver den bigott vordne skulptören och arkitekten Bartolomeo Ammanati ett bref till Florentinerakademien och polemiserar emot alla nakna kroppsframställningar (Guhl: Künstlersbriefe II). Ser man på de bekanta bilderna, framställande atelier-interiörer af Bandinelli och Stradano, finner man ingenstädes lefvande modeller. Genom sin verklighetskärlek och sin noggrannhet i detta afseende, som i alla andra, var det, Carraccierna lyckades återföra sina samtida till den respekt för form, utan hvilken ingen verklig konst kan bestå. Kring akademierna samlade sig för öfrigt en mängd lärda, som höllo föredrag och diskuterade estetiska stridsfrågor. Åtskilliga arbeten vittna om akademiens pedagogik — som Agostino Carraccis samling af anatomiska förlagsblad med en mängd teckningar af hufvuden med olika uttryck och kroppsdelar i olika ställningar. Äfven sedermera sysslade man med dylika pedagogiska arbeten inom Bolognerskolan. Guido Reni och gravören Valesio hafva ritat och utgifvit dylika samlingar. Dessa förlagsblad skulle dock snarare minska än skärpa smaken för verklighetsstudium, och ledde särskildt inom den franska klassicitetens pedagogik till en ödesdiger böjelse för konventionell mimik.

Starkare än genom sina läror verkade Carraccierna genom sin praktiska verksamhet, genom den mängd af högt beundrade, i en senare tid kanske för lågt värderade konstverk, som de utfört.

Först och främst imponera deras dekorativa målningar.

Det mest berömda beviset på Carracciernas konstnärskraft som dekoratörer är utom all fråga den utsmyckning de gjorde af Giacomo della Portas stora galleri (och sidorummet därintill) i Palazzo Farnese i Rom. Hedern af denna skapelse tillfaller i främsta rummet Annibale, då Agostino, om han också gifvit ämne och plan, blott utfört tvenne — fastän kanske de yppersta — af freskerna, de båda hufvudbilderna på långsidorna, Galatheas Triumf och Aurora bortröfvande Cephalus, medan Lodovico blott gjort ett par detaljer under ett Romabesök 1602. Däremot har Domenichino efter Annibales kartonger målat Perseus befriande Andromeda på ena smalväggen och den kända Flickan med Enhörningen (Jungfruligheten) öfver den norra väggens ingång. Få verk äro så ofta afbildade som det Farnesiska galleriet. G. Aquila, Jacques Belly, Carlo Cesio — för att blott nämna dem, som återgifvit alla freskerna — hafva i stora följder graverat dekorationens delar, Volpato, Bettelini taket i dess helhet, hvarjämte talrika moderna fotografier låta oss noga skärskåda detaljerna.

Om Veronese först varit bestämmande för den Carracciska dekorationsstilen, påverkades den nu därjämte på det starkaste af de berömda romerska förebilderna. Utan Farnesina och Sixtinska kapellets tak, vore det Farnesiska galleriets utsmyckning knappast tänkbar.

Hela dekoreringen i Farnesiska galleriet är

lagd uppåt. Längdväggarna, indelade af pilastrar, genombrutna af fönster, prydda med nischer, gifva inga fält för dekorering och bilda med sina lugna och reguliära förhållanden blott en bas till det mytologiska rike med de talrika gestalterna, som tager vid öfver gesimsen. Endast öfver dörrarna på kortväggarna låta de stora lunettbilderna dekoreringen gå längre ned i rummet. Eljes följer hela bildkedjan tunnhvalfvets stegring och koncentrerar sig i taket. På längdväggarna öfver gesimsen löper en lång rad af framställningar. Liksom i Sixtinska kapellet möter här en blandning af rent måleriska ytframställningar och i stenfärg hållna, plastiskt uppfattade gestalter. Dessa målade skulpturfigurer äro hela dekorationens bärare. Det är mäktiga, storlemmade Hermer och Atlanter i alla ställningar af kraftutveckling och möda, af triumf öfver bördan eller segnande därunder, hvilka upptill liksom stöda takresningen, medan nakna ynglingar, släktingar till de Michelangeloska medaljonghållarna, sitta vid deras fötter på trånga postament och i festlig lek svänga de fruktsnören eller band med snäckor och masker, som nedtill gifva dekorationen en yppigt ornamental slutfrans. Mellan två och två af dessa Atlanter och ynglingar hänga antingen i brons målade relieframställningar, öfver hvilkas rundkant amoriner klättra, eller rent måleriska bilder. Vid hörnen mot kortväggarna öppnar sig den eljes slutna dekoreringen med ett skenperspektiv utåt, en olympiskt blå eter lyser in med sin fria horisont, och i luften leka — med upptagande af ett Correggianskt motiv — på balustrad-

verket fackelbärande genier. I själfva taket fyller det brusande Bacchuståget det breda midtfältet med två mindre mytologiska scener i sidofälten.

I denna lysande dekorering uppflammar för sista gången renässansens blodfulla hedendom i all dess kosmiska och primitiva naturberusning, med på rent antikt vis förhärligadt driftlif utan blygsel eller trånad, och en saturnisk sagoålders strålande ungdomslycka skimrar öfver de ljusa landskapen och de kraftfulla gestalterna. Kärleken som världens stora uppehållare, kufvande äfven de starkaste bland gudar och hjältar, sammanlänkande jord och himmel, hyllas i alla dessa erotiska bilder, hvilkas sommarrusiga sinnlighet ingen moralisk skentolkning kunde hölja. I själfva formgifningen skilja sig Agostinos verk från Annibales genom en elegantare linjeföring, en finare smak, och hans Galatheas Triumf är också galleriets pärla, strålande i Ovidiansk fägring (en jämförelse mellan Agostinos och Annibales af Braun utgifna handteckningar, liksom Agostinos ypperliga etsningar, bestyrka denna skillnad i brödernas uttryckssätt), men Annibale ägde den starkaste och mest öfvertygande fantasien af dem båda. Hans Bacchuståg, förebilden för så många senare, hans Juno med gratiernas gördel vid Jupiters läger, hans skulpturala framställningar, som relieferna öfver Boreas och Orthygia eller Salmasis och Hermafroditus m. fl. hafva en rent antik objektivitet och friskhet öfver skildringen.

Men om i fråga om stämning och motiv det Farnesiska galleriet kan sägas vara renässansens

sista verkligt kända antika uppståndelse, har dekoreringen i andra punkter barockens otvetydiga märken, så i arrangemanget, som samlar hela den konstnärliga utsmyckningen till ett vimmel af bilder öfver gesimsen, så i bristen på harmoniskt rumssinne, visande sig i fråga om kortväggarnas lunettbilder, alltför stora för väggytorna, men framför allt i formspråket öfver det hela. Carracciernas form är afgjordt yppig, brusande, riktad mot det imponerande och massiva. Annibale kallade i ett bref en af Rafaels gestalter hård som skuren i trä: Una cosa di legno tanto è dura e tagliente (Bottari, Lett. pittor.). Hans egna plastiska gestalter röja i sina våldsamma ställningar och sina stora former, att en fläkt af Michelangelos skulptörlynne flugit genom honom, när han skapade dem (Schmarsow). Också i behandlingen af accessoirer, träd, stenar, etc., framträder samma böjelse för det mustiga och massiva, ytterligare ökad genom tungt pålagd färg.

I barockens kursiva skrift omberättas så i Farnesiska galleriet för sista gången renässansens epos om antikens sälla kosmogoni.

Ännu tydligare framträda barockstilens egendomligheter i Carracciernas religiösa bilder. Det största af deras arbeten i denna riktning är den serie af dekorationsmålningar med andligt innehåll, som Lodovico Carracci utförde med biträde af lärjungar i kolonnhallen till klostret i S. Michele in Bosco bredvid Bologna. Ännu 1700-talet beundrade dessa fresker som mästerverk, men nu äro de så godt som förstörda, och man kan blott

studera dem i reproduktioner af Giacopo Giovanni (1694) och G. Cavazzoni Zanetti (1776). I 21 stora bilder berättades här Benedictus' och i 16 Cecilias legender, och också här sammanhålles dekorationen af i stenfärg utförda gesimsbärare. Mästaren själf hade utfört en rad af de mest dramatiska af Benedictus' klosterunder. Gestalterna äro här tänkta med Lodovico Carraccis vanliga böjelse för stark och stor formgifning, med hans kompositions sträfvan åt det grandiosa. Men uttrycken äro sliskiga, typerna, som Benedictus själf, visa alldagliga munkhufvuden, utan något af den poesi, som t. ex. Lesueur skulle kunnat skänka anakoreter och klosterbröder. »Undret» skildras med förkärlek och med en prosaisk handgriplighet, som förstämmer; och för att åstadkomma stämning af mänsklighet användas gärna förtroliga, hvardagliga, ja, vid det komiska snuddande detaljer. Den reflexionen tränger sig på betraktaren t. ex. framför skildringen af den helige Benedictus, fördrifvande djäfvulen, som hindrar transporten af en sten till klosterbygget genom att lägga sig på den, eller i den för belysningseffekter beräknade scen från klosterköket, där helgonet åter med exorcism släcker en eldsvåda, anstiftad af den onde.

Ett likartadt intryck, som dessa cykler, trots all stor arrangeringsförmåga och ett allvarligt försjunkande i ämnet, måste hafva meddelat, gifva också de många religiösa tafvelbilder af Carraccierna, hvilka man möter i museerna, t. ex. i Dresden, där bland annat hänger Annibales högberömda och dramatiska framställning af Helige

Roccos' allmoseutdelning, i Louvren, som ej har mindre än ett tiotal dylika arbeten af Annibale och fyra af Lodovico, i National Gallery m. fl. — Den religiösa viljan är omisskännelig i verk som dessa, men det vidlåder dem något utåtvändt och opportunistiskt, som beröfvar känslan dess doft och betydelse. Underverket framställes ej med den äldre konstens naturlighet och andakt, ej heller med högrenässansens stora humana innebörd, men framstår som en teaterkupp, som med sitt maktspråk skall tvinga själarna till tro och undergifvenhet. De många visionsbilderna hafva förlorat drömmens enhet och inre mystik och eftersträfva en godtköpsglans, beräknad på att dåra åskådarnas hjärtan. De liksom eftertrakta att materialiseras för inbillningen med lust för grof och påtaglig verklighet (Heliga Jungfrun uppenbarande sig för S:t Lucas af Annibale, Heliga Jungfrun visar sig för den helige Hyacinthus, båda i Louvren). Figurerna appellera beständigt till publiken; för den visa helgonen sina stigmater och martyrerna sina pinor. I de äldre framställningarna, t. ex. af det vackra undret i Marias sarkofag, där rosor och liljor spira, i stället för den döda, som nu skänkts himladrottningens apoteos, stå apostlarna helt försjunkna i hänryckning inför undret (så i Rafaels bekanta Mariakröning i Vatikanen); nu gripa de blommorna och sträcka dem manande ut mot åskådarna (Annibale Carraccis Assunta i Franciskanerkyrkan i Bologna). De starkaste och mest upprörande situationerna uppsökas med förkärlek. Meningen är att med all makt uppskaka,

röra och binda, och en officiös kyrkoläras dogmatik har efterträdt den individuella trosvärmen.

Carracciernas genomtänkta och mångsidiga verksamhet, omfattande alla målarkonstens arter, med en medvetenhet om mål och medel, ett allvar i fråga om teknik och uppfattning, med hvilken inga samtida kunde täfla, blef banbrytande. Den ende, som uppsatt en annan formel för utvecklingen, Michelangelo da Caravaggio, var en för subjektiv natur, för våldsam i sitt temperament, för ny i sitt sträfvande, för att kunna balansera ett inflytande som deras, hur vidtgående än verkan på enskilda händer var af denne renässansens geniale jakobin.

Bolognas akademiska pedagogik, som utvecklats på hvad som skulle kunna kallas det aritmetiska mediet af det italienska renässansmåleriets stora traditioner, blef så härden för alla de konstnärer, som behärska Italiens målarkonst under 1600-talets första hälft. Det är Carracciernas närmaste efterträdare, Guido Reni, Domenichino, Albani, Lanfranco och Guercino, och senromarna Sacchi och Monti, m. fl. Det kan icke här vara tal om att stanna vid dessa många konstnärers tallösa produktioner, som ännu höllo uppe Italiens artistiska verksamhet under det 16: de århundradet, och hvilkas arbeten man så ymnigt råkar i gallerierna. Låtom oss blott ett enda ögonblick dröja vid deras sätt att uppfatta sina motiv, för att fullfölja denna summariska analys öfver barockmåleriets utveckling.

Äfven för dessa 1600-talets målare dela sig

i det hela motiven i två cykler, en antik och en biblisk, jämte alla de möjligheter till allegori och symbolik, som dessa båda mytologier kunde erbjuda. Ser man på dessa artisters sätt att koncipiera och skildra antiken, erbjuder det ett ständigt svagare lif, ett ständigt tunnare blod, en allt tydligare öfvergång från lefvande ideal till ett konventionellt féeri. Det är ett rent undantag, nästan ett atelierskämt, när en man som Guido Reni målar sin salige och självsvåldige lille Bacchus, som står och bär sig illa åt (Dresden); och det som fanns kvar hos Carraccierna af hedniskt naturjubel, af Panstämning, förflyktigas i lärda konstrueringar, i billig och teateraktig elegans. Själfva sensualitetens pulsslag genom det hela blir ett annat. I stället för det Farnesiska galleriets kärlekshymn om en primitiv ålders hälsa och öfversvallande sinnesfröjd, framställd i starka bilder af påträngande liffullhet, kommer en elegisk, alexandrinsk stämning, med en skiftning af modern trånad och drömmeri. Redan genom den så älskade, fantastiska placeringen i molnen förtas realitetsintrycket. Själfva formgifningen undergår en motsvarande förändring. Kroppsidealet blir allt mindre imposant och stort. I stället för att Carraccierna sökt antika mönster inom den stora skulpturens bredaste och största gestaltbildning, eftersträfvas nu det gratiösa och eleganta, det smärta och förledande i den senantika bildhuggarkonsten. Guido Reni älskar Niobidernas veka gestalter, och Albani använde med förkärlek för sina olympiska genrebilder och sina dansande eroter reliefer och antika målningar af alexandrinsk

konst. Kvinnofigurerna blifva förfinadt långa och smärta, som hos Guido Reni och Albani, eller kortväxta, fylliga ingénuer, som hos Domenichino.

Ett ögonblicks jämförelse af olika behandlingar af samma ämnen visar kanske åskådligast, hur uppfattningen af antiken steg för steg förändrades, förvekligades och förlorade blod och kraft. Annibale Carracci hade t. ex. i taket till Farnesegalleriet efter Georgican (3,393) målat, hur Pan räcker Diana ull från sina getter — samma scen har efteråt behandlats af Domenichino och Carlo Maratta. Annibale Carracci är ännu djärf och naturfrisk i sin skildring — det är mytologiskt obesväradt och sagoaktigt lif öfver hans lystne Pan. Domenichinos illustration är redan idylliserad till en dekadenseklog; och hos Maratta med hans offeraltare och regissöraktigt ordnade attribut härskar redan operastämningen. De många framställningarna af Galatheas Triumf visa en enahanda utveckling — se blott i fantasien vid sidan af Agostino Carraccis ungdomslysande fresk, Albanis Galathea i Dresden och Carlo Marattas behandling i Galérie d'Orléans. Uppfattningen mister hvad som hos Carracci fanns af elementarisk hafsfröjd och kosmogonisk ungdom, formgifningen blir spädare, gratiösare, modernare, och högrenässansens starka sinnlighet efterträdes af operans sensationslystnad, boudoirdekorationens pikanteri. Det är den alexandrinska diktningens utsökta och artificiella teknik, med rikedomen på antikvariska emblem, lusten att allegorisera, förkärleken för täck och sinnlig erotik, skalkeri med Venus och eroter,

lusten att af företeelserna i elementen göra en behagfull mytologisk novellistik, som ständigt kommer en i minnet, när man ser denna riktnings sista försök att än en gång i färg återuppväcka den döda hedendomen, t. ex. Guido Renis bekanta Aurora, eller de stora dekorativa arbetena från samma tid, Albanis målning i Villa Verospi med sina så äkta alexandriska fantasier öfver zodiaken, Guercinos i Villa Ludovisi med sin vackra Fama, dragen af de stormande, skäckiga hästarna o. s. v.

Den riktning, det religiösa måleriet allt tydligare ansluter sig till, är redan skildrad, och alla senare bilder äro blott ägnade att bestyrka redan gjorda antydningar. Gemensamt för hela periodens religiösa konst är det afsiktliga och opportunistiska. Måleriet går medvetet den återuppväckta katolicismens ärenden och vill med alla tänkbara resurser frammana den andakt, som icke längre kväller af sig själf, men hvilkens nödvändighet som bas för all varm religiositet var insedd af de kyrkliga organisatörerna. Alltjämt var det Correggios föredöme, som blef banbrytande: religiös idyll och förmänskligandet af mysteriet, extasen och martyriet, se där de poler, hvilka redan Allegri med sin naiva genialitet i att röra och uppskaka nerverna användt, och som också sextonhundratalet skulle anlita.

Den religiösa idyllen hade redan Carracciernas manliga naturer älskat, så mycket mer deras vekare efterföljare. Utan naivitetens oreflekterade afspeglingsglädje, men självbehagligt och för att göra intryck genom sentimental förtrolighet målas den

heliga familjen i de mest ödmjuka situationer, madonnan i alldagliga bestyr, Josef i husfaderns plikter och Jesusbarnet i lek bland husgeråd. Så framför allt Albani (t. ex. La Laveuse, gravyr af Vallet, och den likartade skolbilden i Dresden), Sassoferrato och andra. Under sysslandet med dessa verklighetsdetaljer gick det lätt, att målaren glömde sin ursprungliga afsikt för konstnärsglädjen att afbilda omvärlden, och den religiösa innebörden förflyktigade för det rent genreartade, helst när det uppträdde humoristiskt. Domenichino särskildt insätter ofta oförmedladt rent komiska grupper i sina kristliga bilder. En Kristi Omskärelse af hans hand är i detta hänseende lärorik. Medan madonnan i sin blyga stillhet och Josef med sitt vackra hufvud och sitt litet teatraliska uttryck af à part äro fullkomligt konventionellt och allvarligt uppfattade, äro grupperna af judar i förgrunden tecknade med drastisk komik, och den tjänstförrättande prästen en karrikerad gestalt direkt från ett romerskt Ghetto.

Men ofta hejdades också den realistiska inspirationen, som kunnat leda till förnyelse, af den sentimentala fromheten, som strök bort hvad verkligheten kunde äga af alltför ohämmad hälsa. Den antika sundhet, som präglade en del af renässansens religionstaflor, verkade störande och slätades bort. Frälsarens gestalt blef allt spensligare och vekare, alltmer spiritualistiskt tänkt, och madonnans jordiska modersjubel förbyttes i vekligt drömmeri. Trånsjuka sitta Guidos och Sassoferratos Marior, försänkta i sin religiösa hektik, med matta

och obestämda leenden öfver sitt moderskap. Helgonframställningarna betonade allt starkare självförbränelsen och offerkänslan — Guercinos kyrkofäder och apostlar (t. ex. i Dresden) bära sin religiösa hängifvenhet med en svassande salighet, och Carlo Dolcis bekanta helgon bjuda med smäktande sopraner i fullt hysteri sin andakts offertorium. Extasmålningarna och visionerna stegra denna stämning till dess högsta spets, t. ex. i Lanfrancos Sancta Margherita da Cortona i Florens eller hans stora kupolbilder (framför allt i S. Andrea della Valle i Rom). Det är kyrkofestens berusande och bedöfvande svärmeri med hela den rituella apparaten af rökelsehvirflar, orgelmusik och kastratdrillar.

Mot denna lyriska religiositet i dur för blödiga och ljusa sinnen svarade en annan i moll för starkare, mörkare naturer. Det var martyriets, lidandets, passionshistoriernas katolicism. Man behöfver här ej ens hänvisa på enstaka verk — så känd genom mängden af bilder i alla gallerier är denna 1600-talets specialitet med de oräkneliga Ecce-homo-bilderna och de tallösa martyrerna — Sebastian, kataleptiskt okänslig för pilarna, där han står och ser in mot himmelsglädjen, eller Stephanus, som likgiltig för stenblocken griper efter segerpalmen. Den alltmer ökade böjelsen för lidelsefulla och våldsamt uppskakande motiv slöt här förbund med ett dogmatiskt begär att uppröra de ljumma och förstockade. De katolska skriftställarna efter Tridentinska mötet betona uttryckligen nyttan af att dylika bilder målades så uttrycksfullt som

möjligt — Possevino t. ex. hånar Sebastiano del Piombo för de mjuka gissel, han satt i händerna på sina bödlar i den beryktade framställningen af Kristi Gisslande i S. Pietro in Montorio (Dejob: De l'influence du Concile de Trente s. 254). Man ville se benen brytas och blodet drypa från tortyrredskapen, och så dubbelt ryckas med af den himmelska ståndaktigheten. Sålunda kunde en så ideell man som Poussin trots sin antika läggning måla den fasansfulla bilden af, hur tarmarna vridas ur buken på den helige Erasmus. Utan fråga fanns i dessa motiv både för artisten och publiken en sinnlig lockelse, plågans och grymhetens vällust, en stark krydda, alltid älskad af söderns folk, och tydligt ligger denna stämning under en hel del martyriebilder af Domenichino med pinobänkar nedtill och musicerande änglar i molnen. De tallösa taflorna öfver Judith med Holofernes' hufvud (och de färre öfver Herodias och Johannes) anslå samma vibrerande sträng. —

Så ter sig i stort sedt utvecklingen af det mytologiskt-klassiska och det religiösa måleriet under 1600-talet. Om också den stora massan af hvad som med pensel och färg åstadkoms i Italien under detta tidehvarf föll inom dessa rubriker, förtjänar det att framhäfvas, att målningskonsten i sitt allt ökade herravälde öfver omvärlden och i sitt stegrade behof efter material mer och mer tillgrep äfven andra ämnesvärldar. Vid sidan af antiken trädde under den alltmer ökade litterära inverkan äfven den moderna diktningens scener och figurer in i ateliererna. Det var Ariostos och

Tassos stora diktverk, som gåfvo anledning för målarna att till kostymer och emblem en smula variera sina grupper af heroiska män och yppiga hjältinnor, i det de nämnde dem Tancred, Angelica och Clorinda i stället för Mars, Venus och Diana. Guercinos sinnliga framställning af den bekanta scenen i »Pastor Fido», där Silvios pil sårat Dorinda (i Dresden), är ett lysande exempel på detta halft novellistiska måleri.

Med denna riktning är det allegoriserande måleriet i släkt. Det är ofta blott en förevändning för ren kroppsframställning, men också ett uttryck för den moderna konstnärens egna drömmerier, kombinerande till något nytt antika och moderna föreställningar, och så skapande en egen värld, ofta blodlös i sin abstraktion, men ej sällan buren af ett gratiöst och behagfullt svärmeri. Annibale Carraccis ståtliga Ärans Genius med den flygande purpurkappan och strålkransen kring sin unga lagerkrönta hjältepanna (Dresden), Guido Renis allbekanta Fortuna (S. Luca i Rom) äro vackra exempel på denna målade lyrik med sin retoriska och metaforiska stil.

Rent historiskt måleri trängde sig också fram, utom att de klassiska motiven och religiösa ämnena särskildt från gamla testamentet gärna framställdes rent historiskt. 1600-talet är ju den egentliga historiografiens första århundrade. — Det sista karaktäristiska fenomenet inom senrenässansens italienska måleri är slutligen förfallet af en af dess mest intima och lifsstarka konstarter, samtidigt med att en ny och till sitt innersta väsen motsatt

utbildades: porträttmåleriets förfall, samtidigt med att landskapsskildringen för första gången växte till en självständig och stor konst. Det ligger häri en tydlig fingervisning om, att hela renässansens lifsnerv, det lidelsefulla personbegreppet, individualitetens patos spelat ut sin roll, och att tiden åter längtade efter kollektiva och panteistiska ideal. Studiet af humanisternas metafysik i jämförelse med 1600-talets tänkare lär oss denna utveckling. Men den landskapskonst, som begyntes af Carraccierna och med utomordentlig storhet fortsattes af Poussin och Claude, har i sin elegiska stämning, sitt försjunkande i en allfamnande naturdyrkan, i hvilkens djup människoöden drunkna och förgå, flyktigare än vattenbubblor, vemodsbekännelsen från en generation, som ej längre tror eller hoppas på den enskilda viljan, på individens kraft. Aldrig står jag framför Poussins Diogenes i Louvren utan att tänka, att den är som ett eftermäle öfver hela renässansens mänsklighet. Donatellos stolta hjälteynglingar hafva hoppats och kämpat ut, och Michelangelos giganter stormat himlen och fallit. Af den antika skönhetsdrömmens och det personliga segerrusets ålder äro endast ruiner kvar, tempel som grusats, sten som vittrar; och i detta minnets landskap med sin aftonrodnad står Diogenes, medeltidsasketen från antiken, han, som i stället för renässansens lifsyra bejakande af lifvet, i stället för dess åtrå efter all tillvarons lust och lycka, kastar bort allt för att försjunka i resignationens kvietistiska ro.

1898

CORREGGIO.

I.

Till den mest strålande sommardag nalkas skymningen; så slog också för renässansen timmen, då aningen om skuggorna och den långa, svårmodiga aftonen kändes genom solrymden, timmen, då den glädje, som varit tidens lifsström, började tona likt ett vattusprång, som brusat ut, och hvilkets sista sorl från bottnen är mer högljudt än kraftigt. Just i det skiftet, då dagen böjde sig mot kvällen, fast solen än mättade luften, blef den italienska renässansens siste store mästare färdig. I all sin förfining var han naiv, själf omedelbar lyriker gick han en reflekterad upplysningstids ärenden — också dekadensperioder hafva sina Aladdinsfigurer — men om han förmått se in i sig själf och tolka sin konsts omedvetna syften, borde han med den ljusa ynglingastämma, han säkert ägde, hafva talat ungefär så här: Bröder, många glädjeeldar ha tändts och slocknat sedan gryningen, drömmen har haft sin, anden sin och köttet sin. Jag vill tända ännu en ny och sista: nervernas, passande för dem, som blifvit matta och håglösa åt morgonrodnadens drömmar, dem

som kämpat under dagen, tills de fått leda vid själfva segern, dem som vid gästabuden förätit sig på kroppens lycka. Alla dessa trötta vill jag bjuda min glädje, spelande på alla strängar från de lägsta till de högsta, men så snabbt och lätt, att alla toner flyta i hvarandra. Den jordiska kärlekens lutklang skall stiga upp och dö i kyrkomusikens flöjtdrillar och liturgiens allvar domna i näktergalssång. Det sinnliga skall jag förandliga och dränka det gudomliga i vällust. Men allt skall blifva ostadigt, flygfärdigt och bevingadt, allt blifva skälfvande musik, för hvilken man först ryser med lemmarna och sedan med själen, till dess man pinad och tjusad sluter ögonen. Och för den musiken skolen I glömma, att det lider mot den långa, svårmodiga aftonen.

Så kunde han hafva talat om sin egen konst, om han förmått göra reda för dess väsen och icke varit hvad han var, en omedelbar naturvirtuos, han, den store målaren, som kallades Correggio efter landtbyn, där han födts och fostrats, men hvilkens verkliga namn var Antonio Allegri, Antonius Lætus, den glade Antonio, den siste af renässansens stora glädjespridare med de ständigt öppna händerna.

Correggio var en ännu mindre ort i Italien än Betlehem i Judaland, och utläggarna af Antonius' lif hafva också haft mycket besvär att förklara hans utveckling. De som mest älskat de sjukligt ömma leendena kring hans kvinnors munnar och det tårade svärmeriet i deras ögon, hafva i honom velat se en lärjunge till Mona Lisas mästare och

låtit honom i Milano lära alfabetet till den kvinnliga fysionomiens chiffersprak af dess oöfverträffade paleolog. Andra, som mest beundra de storslagna anordningarna i hans kupolfresker och den ungdomliga men släta skönheten hos hans evangelister och apostlar, hafva gjort honom till en romare, som studerat i Sistina och hos Rafael. Men ingen enda faktisk uppgift bevisar och ingen enda stilistisk egendomlighet nödvändiggör dylika antaganden. Troligast är, att Correggio tillbragt hela sitt korta, verksamma lif inom fostertraktens, Aemiliens, gränser och bevisligen hafva Mantua, där han blef utlärd, och Parma, där han skapade sina mästerverk, varit polerna i hans existens. I Mantua råkade den unge Correggio en krets målare, som samlats kring Isabella d'Este, passionerad väninna af böcker och instrument, af hvarje slags dikt och konst, af allt, som gjorde den korta dagen rik och säll och lät själen mot aftonen känna sig tung och nöjd, som ett bi, som lastat sig med honung. Så såg hon natten falla öfver den blekgröna slätten och den dimgrå sjön utanför sina fönster, såg den komma »utan hopp och utan fruktan», som hennes stolta valspråk ännu lyser bland guldsirater i hennes sofgemak. Bland hennes målare var den redan femtioårige Lorenzo Costa, som på äldre dagar blef allt vekare på handen, med något af en lycklig ålderdoms solsken öfver sina dukar, och den unge Dosso Dossi, måleriets Ariosto, den vardande romantikern, en Apollofjäril, som än ej sprängt sin puppa. Hos båda hade den gamla Ferraraskolan mist sin medeltida

skärpa, med blandningen af förvriden fulhet öfver ansikten och kroppar, erinrande om gammal, patetisk träskulptur, och skimrande sirlighet i den rika arkitektur, framför hvilken madonnan satt på sin reliefprydda tron med grupper af heliga ikring sig, en arkitektur, inlagd af guldsmeder med brokiga stenar och ciselerad af silfverarbetare. Slättbygden, hembygden, som förr blott varsnats genom de öppna portikerna, hade tagit allt större plats på dukarna med sina blekgröna vidder och sina mellan ljusa bokar långsamt flytande floder, och slättbygdens mjuka konturer och darrande clair-obscur hade småningom också präglat gestalterna.

Men öfver dessa Ferraramålare lyste i Mantua, fast han själf för länge sedan var borta, Andrea Mantegna, den allvarligaste af Italiens utom Toscana födda målare, meddelande samma intryck af stränghet och helgd, när hans yta var miniatyrmålarens fält, ej större än en hand, och när han hade hela väggar att täcka, allvarlig, bunden och sträng, också när han ville skämta, en af de stora föryngrarna, hos hvilken den artistiska upptäckten af verkligheten och insikten af djupet i konstens problem ej, som hos Donatello, omsatt sig till stolt och öfversvallande hälsa, men till en vördnadsfull och ansvarstung kult för konst och mänsklighet. Hur många gånger hade ej Correggio i det hertigliga palatset i Mantua betraktat Mantegnas fresker i Camera degli Sposi. De föreställde scener ur Lodovico Gonzagas lif. Det var en hvardagsförmiddag i hans palats, då han satt omgifven af barn och blomma vid sidan af sin fula Barbara, en

äkta tysk, dygdig och sparsam husmor, och han själf är mer lik en gammal knekt, som låtit värjan rosta i skidan och blifvit patriark på sin gård, än en furste i sitt slott. Det var också ett möte mellan honom och hans son Francesco, som blifvit kardinal i Rom och fått en klerikal förfining öfver figur och drag i jämförelse med fadern, den buttre gamle soldaten med den medaljhårdt skurna profilen. Det hela var manhaftigt och kärft, prägladt af nästan germansk tukt, och den unge Antonio log för sig själf åt all denna sträfhet. Han betraktade de vackra genierna, som stodo och buro inskriftstaflan öfver dörren. Hvad skulle de med sina fjärilsvingar att göra, när de icke flögo? Antonio hade också alltid undrat, hvarför mäster Andreas' musicerande små änglar vid madonnans tron sutto så rådvilla med sina instrument och stråkar och hade läpparna så slutna. Barn, och änglabarn till på köpet, sjöngo naturligtvis som lärkorna i luften.

Men vid utförandet af själfva takmålningen hade mäster Andreas' ansikte klarnat upp. Där hade han målat själfva den blå himlen, som om det varit en glugg i tornet, och unga kvinnor med fåglar och amoriner stodo mot balustraden däruppe och tittade ned. Och Correggios lekfulla ynglingafantasi njöt af den ljusa synvillan, och han älskade skyarna och det blå, som ett sydländskt bybarn, som lefvat all sin dag för öppna dörrar och under bar himmel.

Sådana voro förebilderna, och i konstnärens tidigaste verk ser man deras motiv återupptagas

och varieras. Ferraresarnas landskap bakom madonnans sirligt skulpterade tornbyggnader, Mantegnas löfsalar och fruktguirlander och äfven något af uttryckens och ställningarnas aflägsna allvar. Men snart tröttnar Correggio på lärorna från andra. Han vill spela sina egna stycken, och medan han letar dem, blir han, lyckans målare, så litet danad för allt slags kamp, trefvande och förstämd, med heta och för honom osanna toner i färg och anslag. Men småningom, som af sig själf, kväller hans väsens originalitet fram, kväller fram under samlifvet med naturen ikring.

Trakten hade också sin särskilda skönhet. Hade icke här, i en silfrad sjö, omgifven af grå oliver och blekgrön grönska, eklogens klassiska vasspipa skurits, och hviskade icke säfven ännu sången om Corydon, som älskade den vackra herdegossen Alexis. Det var Virgilii födelsetrakt. Kådan dröp i solgasset ur körsbärsträden, örter och bär rodnade på den sanka marken, omsusade af kärrens insektssvärmar. Genom bokskogarnas ljusa grönska gingo öfverallt satyrvägar till nymfernas badställen, och öfver de blånande gräsfälten darrade den fuktiga atmosfären i ständigt solspel. Correggio hade säkert de mest knapphändiga begrepp om antiken, och knappast hade han läst något af »Mantuas svan». Han befolkade i stället landskapet med de från barndomen välbekanta scenerna och figurerna. En skuggig dunge med sin gröna svalka blef raststället på vägen till Egypten, och madonnan öste vatten ur rännilen vid skogsrötterna med en träskål, som en törstig bond-

kvinna; och på korsvägen, som öppnade sig dunkel med sällsam färgdager, kommo helgon från aflägsna länder med dammiga dräkter och vänliga men trötta ansikten. Och när landskapet mörknade mot aftonen blef det af sig självt ramen för Frälsarens passionshistoria, alltifrån afskedet med modern och bortresan från friden i Bethanien. Men också de mest tragiska stunderna i Kristi lif gestaltade Correggio med ljus och mild ömhet, ty han var en kristen idylliker, som födts och vuxit upp i samma trakt som den frommaste af antikens diktare, och rundt kring alla hans bilder susade med blott halfsöfd eklogklang det ljusa Virgilianska herdelandskapet.

II.

Parma har kallats en prosaisk stad. Sant är också att den, som nu vandrar genom dess gator, kanske kan se spåren af dess historia under Farnese-epoken och den spanska tiden — helst om han läst Stendhals berömda roman — men säkerligen varsnar han så godt som intet af själfva högrenässansen — annat än just Correggios fresker och de arbeten, som af dessa inspirerats. Det är mästaren från landtbyn, som gjutit öfver den gamla furstestaden en oförgänglig gloria med de tre stora dekorativa målningar han här utförde mellan 1518 och 1530.

Den första är dekoreringen af den rika och lifsnöjda abbedissan Giovanna da Piacenzas matsal

i klostret S. Paolo. Det är det första fulla uttrycket af målarens självmedvetna konst. Det trånga, cellika rummet har Correggios pensel utan tanke på lydnad under arkitekturen förvandlat till en hög, toppig trädgårdsbyggnad. Vi glömma tak och väggar och tycka oss stå under ett grenhvalf, genom hvilkets ljusa öppningar himlen skiner i blå rundlar och i hvilkets bladverk solen kommer och försvinner och fåglar sjunga. Öfver spalierlisterna, hvilka hålla kvistarna uppe, äro tunga fruktguirlander lindade, med hängande klasar på gyllene snören, och de böjda grenarna bilda fäste för en svärm af nakna, klängande pysar, hvilka leka jakt med pilar, koger och hundar och skymta fram i rundlarna, med de knubbiga lemmarna lysande i solskenet. Längst ned afslutas kupan med en följd lunettformade fält, i hvilka i låg relief äro mejslade en rad af olympiska gestalter. Sådan är dispositionen, och det är svårt att säga, hvarmed Correggios på en gång rika och veka freskofärger lyckats bäst, framställningen af löftaket eller den imiterade marmorfrisen.

Men detaljerna äro af lika stor originalitet som anordningen. Correggios vackra putti äro en race för sig, utan släktskap med stadsbarnen från Toscana, vare sig de okynniga gatungarna eller de andäktiga korgossarna. Det är friluftsbarn och herdebarn, som druckit sig feta och runda på spenvarm mjölk ur gula träbunkar och fått huden brynt af betesfältens sol, och stridt faller den sneda, svettiga luggen i deras af kappspringningen varma ansikten. Uppfattningen af de antika motiven är

ej mindre självständig. Här finnes intet stort eller strängt, intet af klassisk objektivitet. I en af lunetterna är Juno skildrad, sådan Jupiter fängslade och hängde upp henne, då han tröttnat på hennes indiskreta intresse för hans enskilda erotik — själfva fader Homer berättar dylikt med ett leende. Här är hon den mest förtjusande lilla smalaxlade figurin, på hvilken ej ens en harmsen blixtgud skulle nänts tillämpa så drakonisk hustukt. I en annan lunett hålla parcerna på med sin spånad, men hvilka parcer! Småväxta flickor, som leka med trådarna som med brudsilke! Det hela låter en tänka på rococon, med denna spelande gratie, som smälter förtrollande in i totalstämningen. Bild följer på bild och värmer som rinnande böljor af varmt vatten mot huden; det hela är en sommarmorgons hymn till det flödande lifvets glädje, med sus af gräs som växer, och sång af blod som stiger i ådrorna.

Af helt annan art var Correggios nästa stora arbete i Parma — kupolfresken för Evangelisten Johannes' kyrka — Kristus i gloria, omgifven af apostlar och änglar. Det är ett verk af utomordentligt konsthistoriskt intresse, den första stora kupolmålningen tänkt i ett sammanhang, djärft beräknad för betraktaren nere på kyrkgolfvet, gäckande alla arkitekturlagar, framställd som en hägring i skyarna, uppenbarande sig för knäböjarnas ögon. Det första intrycket af fresken är emellertid långt ifrån gynnsamt. Kristusfiguren har svartnat af rökelse, och med den extatiska rörelsen öfver sin på en gång förminskade och klumpiga

gestalt liknar han en negerkomiker. Och alla dessa apostlar med de fryntliga ansiktena, som trona rundt om bland skytapparna, hafva aldrig känt en ny tros ensamhet eller lidit för en ny lära. Det är något kraftlöst öfver denna himmelska synvilla, helst när man tänker på, att den skall varsnas som en syn af den mest flammande extatiker vi känna, Uppenbarelsebokens visionär. Men småningom strömmar dock äfven från detta verk en visserligen mycket profan, men dock särskild poesi, åter i släkt med pastoralernas. Frälsaren är fortfarande häruppe i skyn, trots triumfen, den gode herden, och apostlarna med sina lamm, sina muntra ansikten och sina skägg, samt änglarna, som dansa bland molnen såsom ynglingar vid ett ängens spel, äro typer från ett himmelskt Arkadien. Det hela verkar som en katolsk variant öfver den guldålder, hvilken den bukoliska dikten älskar att beskrifva, guldåldern med honung drypande ur stenen och får och varg som syskon.

Vida högre än denna målning, högst af alla Correggios arbeten står hans sista stora verk i Parma, ett af den dekorativa målarkonstens mest geniala verk. Det är icke lätt att med ord gifva en föreställning om denna fresk. Aldrig har Correggio och knappast någon efter honom med så suverän frihet och ändå så öfvertygande mästerskap användt arkitektoniska rumsförhållanden. Hela den ofantliga kupolhvälfningen är inryckt i dekorationen, men medan man i svicklarna, i hvilka ortens skyddshelgon ser ned på sina stadsbarn, ännu är kvar i katedralen i Parma, utvidgar sig

däröfver under Correggios hand byggnaden till ett världstempel, ett ofantligt, öppet baptisterium, som har universums himmel till tak. Apostlarna stå på templets öfversta rand, liksom gudstjänstförrättande präster, hvilka mässa, och en härskara af genier och ynglingar skynda med rökelsekar kring de brinnande kandelabrarna vid tempelbalustraden. Häröfver hvälfver sig himlen gul af ett sken, som ej är någon elds eller sols, men återstrålningen från all värmes kärna, och i denna gula himmel möter Frälsaren bland myriader änglar och saliga sin moder. Målningen har lidit mycket af tiden. En mängd gestalter hafva förflyktigats just i kompositionens midt, men tallösa finnas kvar hufvud vid hufvud, halfdolda af ljus. Vid sidan af uppåtvända ögon, strålande af sällhet, och jublande läppar, skymta bleka ansikten, spanande förstenadt nedåt, som efter uti smärta förgätna bilder, och med blickar ännu för fyllda af jordens minnen för att kunna le. Men många armar hafva också här slingrats samman för att ej mer behöfva skiljas åt. Barnet har älsklingsdjuret tryckt mot famnen, och den ensamme har fått sin hand in i länge åtrådd syskonring. Och lust och vemod blifva båda sång och dans under den brusande rörelsen upp genom rymderna, upp mot empyrén! Aldrig ha färg och linje underbarare lekamliggjort brusande musik. Detta himmelska féeri är en i bild förvandlad himmelsfärdsmässa med samklangen af tenorer och sopraner, orgel och cymbal. Den sydländska himmelslyckans oratorium, som

ingen tonsättare komponerat, är det Correggio satt i färg i katedralkupolen i Parma.

Med detta utomordentliga verk hade målaren egentligen utfört den högsta uppgift, för hvilken hans konst var danad. Ty hvad skulle kunna gifva ett fullare uttryck åt hans väsen, än denna himmelska glädjefest, genom hvilken ännu all lifvets sensibilitet darrade, hvad rikare tolka på en gång den ungdomliga hänryckningen och det nervösa extasbehofvet i hans väsen, än denna orgie af andakt och lust i en kristlig olymp?

Så var det följdriktigt att döden tog honom på själfva gränsen till den prosaiska fyrtioårsåldern, och känslan af den inre logiken i att hans lifstråd just då skars af ökas, om man följer utvecklingen af hans rika produktion af smärre bilder. Öfverallt får man i hans sista verk vissheten om att han löpt linan ut och nått sin egen begåfnings gräns. Det var helt visst ingenting nytt, att de bibliska motiven användes som »skyddande förklädnader», i hvilka konstnären framställde en profan och älskad verklighet. Men så långt som Correggio under sina sista år hade dock ingen gått, ingen så fyllt de heliga kärlen med den syndiga världens söta och utspädda vin. Ty allt gjorde han darrande af ljus åtrå och lifsfamnande lust. Johannes blir en ung silén, hvilkens rosiga lemmar aldrig känt tagelskjortan och som aldrig förstått idén i att spisa gräshoppor och andra af öknens delikatesser. Madonnan mister all sin värdighet i den hysteriska ifver, med hvilken hon pressar barnet — kärlekspanten — mot sitt hjärta, eller den sydländska,

kvittrande meddelsamhet, med hvilken hon, sittande hukad, liksom med en grannkvinna på sin tröskelsten, underhåller sig med helgonen. Det afstånd, som äfven mycket världsliga målare omedvetet lagt mellan modern och hennes barn samt de andra gestalterna, lik en osynlig ring, är hos honom öfverstiget eller bortglömdt. Af fromheten är blott kvar en svag andlig essence, som med sin lätta doft förfinar verkens glädje — se på Madonnan med S. Girolamo och Magdalena i Parma — längre kan man icke gå i det utslagna och blommande lifvets pris med bibehållande af religionens ram.

Med denna utveckling var det självklart, att Correggio, naturdyrkaren och soldyrkaren, för hvilken tillvaron bestod i evig flykt och i evig rörelse, skulle vända sig mot de antika ämnena. Dessa klassiska myter voro — och detta har kanske för litet påpekats — renässanskonstnärens enda medel att gifva bilder, som hade högre bärvidd än den individuella och sociala tillvaron och som kunde kasta ljus öfver världssammanhang och naturlagar och meddela en fläkt af universums lif. Correggios Danaë är ännu blott ett yrt och kokett skämt med erotik och nakenhet. Hans i skogen slumrande Antiope, hvilkens unga barm häfves i hälsans och krafttillströmningens lugna andetag, är redan mer, nästan en bild af den lönligt danande sommaren själf. Hans Leda var en gång — vi ana det mer än vi se det i detta af bigotteri och vandalism så sorgligt handterade mästerverk — ett driftlifvets triptykon utan like.

Men underbarast är dock mästarens Jupiter och Io. Jag vill gärna tro att det är hans lifs sista stora tärningkast, och genialare har aldrig natursidan af tillvaron skildrats. Detta sällsamma par i den dunkla öppningen af skogens innersta, världsfadern svept i sitt moln, klädd i djurhamn från skapelsens begynnelse, som pressar mot sitt bröst den skälfvande kvinnan, hvilkens bleka lilla hufvud med pärlglansen öfver pannan sjunker mot skuldran, som en daggtung blomkalk, det är förnyelsens mysterium, sådant det lefver i modern och förandligad tanke. Hur eterisk är icke bilden, trots allt, i jämförelse med de hundratals våldsamma och ändå kalla framställningarna i samma anda med Giulio Romanos i spetsen! Hur nykter blir icke antikens egen objektiva plastik mot detta ljusdunkel, genom hvilket darrar allt hvad den kristliga mänskligheten svept af svärmeri kring det kroppsliga! Här har allt det lilla och individuella försvunnit inför släktets oändlighet och allt det yttre adlats af helgden inför lifvets eviga urkälla.

Så har målaren från Correggio, den siste af renässansens stora glädjespridare, skildrat himmelsk och jordisk lycka i dess högsta och mest extatiska fullkomning. Och hur klart förstår man icke, att »den glade Antonio» lika väl på s i n väg förde renässansens upptäcktsflotta till ett Cap Finisterre, som Michelangelo på sin. I konsthistorien står målaren af kupolerna i Parma som en af dessa unga konungar, hvilka stundom möta i häfd och saga — söndagsbarn på tronen, födda för lust och lycka. Så länge de lefva, blända de

världen med skimret af sin ungdom och sitt slöseri, och det är först efter deras tidiga bortgång — gudarna älska dem — som man märker att de hade i sin natur något af det ytterliga och afslutande, som för till undergång. När deras vårdar rests, står skattkammaren tom, och det faller mörker öfver landet.

12 juni 1899

DEN FRANSKA KLASSICITETENS KONSTLÄRA.

Teoretiserandet, böjelsen för det abstrakta resonemanget och den metodiska betraktelsen, tendensen att allmänliggöra äro »det stora seklets» mest framträdande karaktärsdrag. Sträng och noggrann analys, som vill nå fram till det typiska och allmänna i de enskilda fallen, och på sådana analyser byggda, öfversiktliga och majestätiska generalisationer bilda polerna i tidens andliga lif. Nyckeln till hela periodens själsverksamhet hittas i Descartes' Discours de la méthode. Det är den dåtida tankens disciplinlära, hvilkens stadganden äfven de, som icke känna den, omedvetet lyda, tvingade af den ordningens och den logiska enhetlighetens ande, som triumferade med Ludvig XIV:s tidehvarf.

Men liksom alla periodens handlingar, de politiska, som fullkomnade och till det paradoxala stegrade Frankrikes centralisation, och de andliga, tankens och ordets, penselns och mejselns verk, syftade mot det allmänna, ägde de också en allmännelig utgångspunkt. För en nordbo synes franskt själslif i visst afseende alltid eller nästan

alltid hafva ett utåtriktadt drag. Det är undantag, när en fransk tänkare blott för sitt eget höga nöjes skull reser sina metafysiska konstruktioner, när en fransk skald diktar som fågeln sjunger, därför att han icke kan annat och bröstet eljes blefve för fullt, när en fransk författare berättar blott för att få berätta och gifva uttryck åt sin natur. Skapelsen blifver för den sociale statsborgare, som den franske konstnären ständigt är, först och sist en meddelelseform. Åhöraren, läsaren eller åskådaren är nästan alltid osynligt närvarande, då en fransk skriftställare danar sitt verk. I högsta grad gäller detta 1600-talets franska konst i prosa eller vers, i färg eller brons. I denna öfvervägande förståndsmässiga och intellektuella tidsålder hade man minst af allt tillit till så osäkra, dunkla och föga allmängiltiga källsprång som individens känsla och inbillning. Tänkare och predikanter, diktare och berättare, konstnärer af olika slag, alla utgingo de från den bildade publikens gemensamma ideal, alla vände de sig utåt mot samhället, alla kände de sig solidariska med det helas riktning. De gingo aldrig ut bland mängden såsom enskilda, hvilka blott hafva subjektiva vittnesbörd att afgifva, och de arbetade heller aldrig för de enskilda. De talade såsom representanter för kollektiva grupper, och de talade till samhällsborgaren, l'honnête homme, det goda sällskapets och den sociala bildningens bärare. Alla dessa skapare kände sig med ett ord såsom förvaltare af sociala ämbeten. Så blef det naturligt, att de alla skulle känna behofvet att inför sin publiks domvärjo framlägga de grund-

satser, efter hvilka de diktade och danade. Detta är upphofvet till den mängd af teoretiska uttalanden från olika verksamhetsfält, som tidskiftet äger. Genom dem aflades en ständig andlig och konstnärlig redovisning.

Det är så Descartes i sin Discours de la méthode framställde det metodiska tänkandets konst, Corneille och Racine själfva, fast båda af inre struktur motsatser till resonörer, likväl tvingades att teoretisera, och Boileau med sin l'Art poétique skref tidehvarfvets vittra Code-Louis XIV. Det är också under intryck af samma riktning och tidens passion för bestämda normer på alla områden, som tidens bildande konstnärer i den franska konstakademien i en mängd principuttalanden — de s. k. akademiska »konferenserna» — formulerade den konstlära, hvilken denna studie vill belysa. När en trädgårdsmästare som Lenôtre icke nöjde sig med att dikta de klassiska elegier och idyller, som hans parker äro, utan också skref en Rapport sur les jardins, när en matematiker och fältingenjör som Blondel författade L'Art de jeter les bombes, måste också konstnärerna blifva teoretici och framlägga sitt artistiska program.

Redan i den franska akademiens grundstadgar af 1648 skymtar tanken, att stiftelsen ej blott skulle befatta sig med praktisk pedagogik, utan äfven med teoretiska diskussioner öfver de olika konsternas principer. Akademisterna skola, heter det, »meddela hvarandra de ljus, af hvilka de äro upplysta, emedan det icke är möjligt, att en enskild

utan hjälp kan bemästra eller genomtränga så djupa konsters svårigheter» — de skola också gifva råd i fråga om konstverks tekniska sidor o. s. v. När akademien under sin första jäsande organisationstid ville göra sig fri från det gamla »mästerskapets» handtverksmässiga medlemmar, kom förslaget att hålla konstteoretiska konferenser på dagordningen af en egendomlig anledning. Man hoppades nämligen att genom dem skrämma bort de hederliga målarmästarna och stenhuggarna från det gamla skrået. En plan uppsattes också, efter hvilken dessa föredrag skulle anordnas, i allt väsentligt lik den, som sedermera blef gällande. Först långt senare, då Colbert blef akademiens liksom all fransk administrations själ och herre, blef emellertid idén återupptagen och satt i verkställighet. För Colbert var akademien ett ämbetsverk som ett annat. Det gällde att se till, att arbetet inom densamma gick efter bestämd föreskrift. I konstteoretiska konferenser såg han ett medel att åstadkomma en dylik föreskrift för hela den franska konstutvecklingen, och därför tvang han akademiens målare och skulptörer, hvilka blott undantagsvis redde sig väl med det muntliga eller skrifna ordet, att hålla föredrag öfver konstens väsen, principer och uttrycksmedel. 1667 eller tidigast 1666 började dessa konferenser blifva en af akademiens regelbundna plikter. Den första lördagen i hvar månad skulle de hållas. Som utgångspunkt rekommenderade Colbert med sin praktiska blick de antika och moderna mästerverken i konungens konstsamling, hvilken, liksom

akademien, hade sin lokal i Louvren. Som fullständiga och utförliga föreläsningar får man dock icke tänka sig dessa konferenser. De motsvarade närmast hvad vi kalla »diskussionsinledningar», som inbjödo till meningsutbyte; och sedan herrar akademister diskuterat de framställda olika åsikterna, skulle de ena sig om ett gemensamt uttalande, hvilket skulle blifva akademiens gällande lära. Det sista ansåg Colbert synnerligen viktigt. Den konstnärliga åskådningen skulle, som allt annat i tidehvarfvet, kodifieras till ett enda renlärigt och enhetligt system.

1667 begynte akademien, som sagdt, på allvar med dessa utredningar, och när den visade lust att försumma dem, grep Colberts järnhand åter in. Först på hans ålderdom började man kringgå statuternas ord genom att i stället läsa upp tryckta teoretiska arbeten eller återupptaga redan hållna konferenser; och efter hans död voro konstnärerna glada att på sin litterära sekreterare eller historiograf öfverflytta bördan. Men de verkligt intressanta aktstyckena äro naturligtvis de, som stamma från artisterna själfva, från tidpunkten 1667—1682. Det är efter konferenserna från dessa år, som den franska klassicitetens konstlära här skall framställas.

Dessa konferenser voro icke ämnade blott för akademiens elever. Amatörer hade i mån af utrymme tillträde till desamma, och de skulle för att påverka och bestämma den allmänna smaken redigeras af akademiens tillförordnade historiograf. Denne, André Félibien, utgaf redan 1669 sju sådana

Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, och lät dem sedermera äfven ingå i femte delen af sitt på sin tid ryktbara verk Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes.

Att Félibien vid denna redigering icke återgaf »verba formalia» men lämnade ett stiliseradt och omrangeradt referat, framgår redan däraf, att akademien gjorde hans arbete till föremål för åtskilliga invändningar. Det beslöts, att han icke utan de uppträdandes imprimatur skulle få utgifva sina säkert litterärt förskönade protokoll. Med anledning häraf ledsnade han sannolikt på det hela, och akademiens förste verklige historiograf, den för öfrigt vida obetydligare Guillet de Saint-Georges, en mycket medelmåttig skönande, fortsatte hans värf och redigerade mellan 1682—89 flera konferenser; men dessa blefvo först tryckta 1854, då Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture offentliggjordes. Däremot utgaf akademiens förste sekreterare, Henri Testelin, 1680 en sorts akademisk lärobok: Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture mis en tables de préceptes, avec plusieurs discours académiques ou conférences en l'Académie royale, i hvilken han lämnade ett med tabeller och kopparstick försedt repetitorium af

en mängd af de föregående konferenserna, tydligen till unga konstelevers bruk.

På 1700-talet, då vanan att i franska akademien hålla teoretiska diskussioner och utredningar sporadiskt lefde upp igen, retuscherades ett par af de äldre konferenserna från 1600-talet af artisternas dåtida vän och plågoande, Winckelmanns föregångare, grefve de Caylus, och den konsthistoriske dilettanten Cl. Henri Watelet publicerade i Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure 1792 tvenne af Bourdon.

Då i medlet på 1800-talet de första ansatserna gjordes till ett vetenskapligt studium af äldre fransk konsts utvecklingshistoria, fästes åter uppmärksamheten på de gamla akademisternas egna konstteoretiska uttalanden. I den redan anförda källsamling till franska målar- och skulptörakademiens annaler, som trycktes 1854, publicerades en serie af dessa konferenser efter Guillet de Saint-Georges' och Caylus' redaktioner samt förteckningar på andra efter diverse arkivaliska dokument. Men först 1883 samlade Le Bruns biograf, Henry Jouin, ett större antal dylika konferenser till en corpus: Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. I en intressant anmälan af denna samling (Revue des deux mondes 1883) påpekade emellertid Ferdinand Brunetière, den finaste kännare af »det stora seklets» civilisation, som Frankrike äger, att Jouins upplaga ej kunde anses fullt representativ. Alla dessa konferenser voro utgifna efter de tryckta redak-

tionerna, och af dem kunde blott Testelins — hvilka för öfrigt endast gifva en systematisering af de akademiska konferensernas läror — och möjligen en af Sébastien Bourdon kallas fullt autentiska. I Ecole des Beaux-Arts' arkiv fanns däremot en hel serie af originalkonferenserna. Brunetière framhäfde för öfrigt starkt dessa föredrags konstkritiska betydelse. Han återupptog den yngre Plinius' bekanta sats »De pictore nisi artifex judicare non potest» och sökte visa, att den man, som eljes vanligen anses vara den franska konstkritikens skapare, Diderot, ledt densamma in på en felaktig, litterärt-följetonistisk väg. Dessa akademiska konferenser, i hvilka yrkesmän talade om sitt yrke och hvilkas uppmärksamhet först och sist gällde materialets betydelse och rätta behandling, formens och uttrycksmedlens väsen, gåfvo den rätta, allvarliga konstkritiken. Brunetière fick sålunda tillfälle att än en gång följa sin benägenhet att godtskrifva allt värdefullt i fransk odling på 1600-talets stora vinstkonto och allt ytligt och negativt på upplysningstidens debetsida. Genom Brunetières ord blefvo de akademiska konferenserna emellertid berömda och varaktigt införda i all fransk odlingshistoria. I Lavisses och Rambauds stora Histoire générale har André Michel behandlat dem, i Petit de Julleville motsvarande verk för fransk litteratur S. Rocheblave. Att periodens konsthistoriska skildrare — i första rummet är här att ihågkomma Lemonnier med sin förträffliga lilla bok L'Art français au temps de Richelieu et

Mazarin — vidrört dem, faller af sig själft. Från Brunetière har också en ung fransk konstkritiker, André Fontaine, fått sporren till en ny publikation af förut outgifna, efter manuskripten tryckta konferenser, Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Det är ingen fullständig samling, men ett intressant urval. Vi äga sålunda tillgängliga föredrag af målarna Charles Le Brun, Philippe och Jean Baptiste de Champaigne, Nicolas Mignard, Jean Nocret, Sébastien Bourdon, Nicolas Pierre Loir, Louis Boulogne, Louis Gabriel Blanchard och Pierre de Sève, samt af skulptörerna Gérard Van Obstal, Michel Anguier, Thomas Regnaudin samt målaren Henri Testelins resumé af hela den akademiska åsiktsstocken. Detta uttömmer visst icke periodens konstteoretiska verksamhet inom akademien, och texten på många af föredragen är, som synes, icke af önskvärd renhet. Men hvad vi äga i Jouins och Fontaines samlingar är dock fullt tillräckligt för att uppvisa franska akademiens konstnärliga kanon. En dylik kritisk framställning af den franska klassicitetens konstlära, som — mig veterligt — aldrig i detalj och med allvar gjorts, är det min mening att i denna uppsats lämna.

Dessa konferenser komma sålunda här att betraktas som en enhetlig källa. Naturligtvis finnas inom dem smärre skiljaktigheter i uppfattningen, beroende på olika konstnärslynnen och temperament. En mångfrestande och briljant eklektiker sådan som Sébastien Bourdon skall i sina anföranden röja något af samma experimenterande

lynne, medan Le Brun står som en konstlärans Bossuet, stämplande dem, hvilka framför teckningens alfa och omega våga sätta färgglöden, såsom artistiska kättare. Men subjektivitetens språk misstroddes så genomgående i detta tidehvarf, den intellektuella och abstrakta dogmatikens makt var så öfvermäktig, att alla dessa uttalanden dock i det hela konvergera mot en och samma uppfattning, mot en teknik och en doktrin. Enhetligheten märkes redan af stämningen och andan i dessa skilda konstnärers anföranden. Man finner hos dem hvarken den naiva antikberusning och den blodfulla och fantastiska subjektivitet, som utmärka den italienska renässansens konstnärsskrifter, eller 1700-talets atelierton, hvilken redan fått det moderna konstnärskapets slang, full af tekniska termer och paradoxer, och genomsyrad, mer än parterna vanligen själfva märka, af litterära reminiscenser. De äro ett släkte för sig, dessa 1600-talets franska konstnärer, i sin medvetenhet och sitt allvar, rörande sig afmätt och yttrande sig i långa perioder och med abstrakta ord, som undfly det konkreta och drastiska. Såsom de målats af tidens porträttörer, i mörka dräkter, lockiga peruker, vackra och förbindligt framåtlutade ställningar, ser man dem sitta i konungens höga tafvelsal i Louvren, där sammankomsterna gemenligen höllos, lyssnande till talaren, som demonstrerade en målning af Poussin eller Rafael med ett allvar som en Sorbonnelärd sin bibelvers.

Det, som först är att göra med dessa konferenser, är att inställa dem på sin plats i utvecklings-

följden af tidehvarfvets teoretiska aktstycken. Redan i konferenserna från 1667 finna vi den akademiska konstdoktrinen i allt väsentligt färdig, och stora flertalet af de föredrag, hvilka här skola studeras, stamma från åren 1667—1672(4). Vi finna sålunda, att konsten funnit sina teoretiska formler samtidigt, ja, tidigare än litteraturen. Abbé d'Aubignacs Pratique de théâtre, periodens mest betydande dramaturgi, utkom 1657, Boileaus l'Art poétique och hans öfversättning af Longinus' afhandling om det sublima 1674. Före tillkomsten af den konstlära, som redan funnit uttryck i konferenserna från 1660-talets senare år, finnas blott två mästare att tänka på såsom den akademiska doktrinens möjliga lärare: Descartes och Corneille. Att konstnärerna själfva icke spillt sin tid på den store tänkarens verk, behöfver knappt påpekas. I hvilken mån hans åskådning medelbart kunnat påverka dem, beror af den grad af inverkan på den allmänna opinionen och tidens andliga atmosfär, som man tillskrifver hans filosofi. Det är en tvistefråga. Medan Emile Krantz i sitt skarpsinniga arbete Essai sur l'esthétique de Descartes velat göra hela den franska klassiska litteraturen absolut beroende af den store förnuftsläraren, förneka andra, som Brunetière, allt sammanhang. Klart är, att ett stort filosofiskt system på en gång är ett symptom af en tidsriktning och en bestämmande faktor i dess utveckling. Tidehvarfvets allmänna intellektualism får i Descartes sitt största och mest sublima uttryck. Kraften i hans åskådning har på det

område, om hvilket här är fråga, dock näppeligen kunnat vara annat än en verkan på afstånd, ehuruväl Descartes' förnuftskult, hans metodiska grundsatser och det evidensens kriterium, af hvilket han begagnade sig som tankens pröfvosten, lika väl — naturligtvis med den öfverflyttning af principerna, som ett olika verksamhetsfält betingar — återfinnas i den akademiska estetiken som hos Boileau. Det enda hos Descartes, som möjligen mer direkt kunnat påverka våra konstnärers resonemang, är hans fysiologiska framställning af förloppen inom människokroppen.

Men det måste ihågkommas, att i detta afseende var Descartes mest det förgångnas son och behöll ännu skolastikens kroppsmytologi med olika »lifsandars» rörelser och strider.

Helt annat är förhållandet med Corneille, hvilkens inflytande på tidpunkten 1640—1670 knappt kan skattas nog högt. Han var den store skalden, hvilkens stycken voro af tidens eget kött och blod, och hvilkens tirader alla poetiskt mottagliga kunde utantill. Men icke blott detta — i teoretiskt afseende var hans eget skaldelif, kan man säga, en regelns tragedi. I sin Cid hade han ännu med ungdomens djärfhet och sin skaldefantasis makt sökt häfda inbillningens, känslans och äfventyrets rätt. Men den franska akademiens kritik öfver Cid kom, och senare sökte, som bekant, Corneille både praktiskt och teoretiskt med den viljekraft, som utmärkte hans stora själ, och den förmåga af advokatur, som låg den normandiske juristen i blodet, ackommodera sig själf med den

aristoteliska teorien, sådan den genom renässansens tiotusen utläggare utbildats. För eftervärlden står detta som en stor skalds tragiska nederlag, för samtiden stod det säkerligen som en rättmätig förnuftets och laglydnadens seger. Teatern blef eget nog den värld, där intellektualismens och ordningens herravälde först triumferade. Artisterna i målar- och skulptörakademien referera också ofta till enhetslagarna — särskildt till jämförelse med kompositionens principer. När de tala om, att ett uttryck eller en åtbörd betecknar »une belle âme», är det Corneilleska alexandriner, som susa i deras minnen; och från hans skådespel är det också, de lånat detta till det spetsfundiga stegrade intresse för att illustrera moralpsykologiska tillstånd, som de återfunno hos Corneilles store själafrände och landsman, den franska konstens mästare, Poussin. Man betrakte t. ex. följande skildring, med hvilken Le Brun analyserar ett par figurer på Poussins berömda »Mannan i öknen» (Louvre n:r 709). Det är en ung kvinna, som på en gång gifver sin åldrade moder bröstet att dia och smeker sitt barn till ro. »D'un côté elle voit dans une extrême défaillance celle qui lui a donné le jour, et de l'autre celui qu'elle a mis au monde lui demande une nourriture qui lui appartient et qu'elle lui dérobe en la donnant à une autre. Ainsi le devoir et la piété la pressent également» (Jouin, s. 57). Man har sagt, att »l'admiration» var den Corneilleska diktningens hufvudsyfte — dess verkan ville också helst klassicitetens franska konst ernå. (Möjligen hafva akademisterna från abbé

d'Aubignac kunnat få idén till sina talrika jämförelser mellan ett dramatiskt verk och en tafla.)

Detta är allmänna intryck. Konferensernas författare hafva dock också ägt mera speciella källor, ur hvilka de hämtat argument, synpunkter och material. Från antiken Vitruvius och möjligen den äldre Plinius' historiska notiser om gamla konstverk, från den italienska renässansen Serlio och Vignola, båda öfversatta till franskan och studerade äfven utom arkitektkretsar. Starkare intryck hafva dock de franska artisterna rönt af Leo Battista Alberti, hvilkens märkliga De pictura ofta öfversatts till italienska och i italiensk tolkning tryckts äfven i Frankrike. Men det arbete, som här intager en särställning och som utan fråga måste kallas den akademiska doktrinens viktigaste källa, är Lionardo da Vincis berömda målarbok. Den först tryckta upplagan af Trattato della pittura utgafs, som bekant, i Paris 1651 af Raphaël Dufresne. Upplagan var gjord efter tvenne bristfälliga och ofullständiga manuskript, men fick i viss mån en officiell fransk karaktär därigenom, att hjälpteckningarna voro af tvenne kända franska konstnärer, Poussin och Errard. Omedelbart därefter utkom arbetet i en god fransk öfversättning af Fréard de Chambray (1651). Ända till slutet af 1700-talet ägde man i tryck icke mer af det stora, utomordentligt rika och mångsidiga verket, men äfven i sin ofullständighet måste det imponera genom sin enastående blandning af filosofisk öfverlägsenhet och alltid lefvande empiri. Så mycket större intryck måste denna bok göra på 1600-talet,

som dess hufvudtendens alldeles motsvarade den franska klassicitetens anda. Lionardos grundaxiom i målarboken var ju nämligen, att målarkonsten är en vetenskap. Den allmänna benägenhet för en mekanisk världsåskådning, som med filosofien och naturvetenskapen bryter fram under 1600-talet, ägde denne föregångarnas föregångare i lika hög grad som Galilei och Descartes. Liksom Spinoza ville more geometrico analysera och demonstrera sin etik, ville Lionardo behandla målarkonsten. Men Lionardos underbara själ hade lika mycken blick för kvalitet som för kvantitet, för det lefvande fallets konkreta rikedom som för regelns normativa abstraktion. Individualist, förstod han det individuella och dess gränslösa betydelse i konsten. Hans kärlek till världen omfattade det karaktäristiska och det groteska, kontrastens vikt för konstens efterbildning af världen. Här skilde sig principiellt akademiens — det sköna och typiska urvalets — konstlära från Lionardo. Men från hans arbete stamma dock en mängd tekniska detaljer och sinnrika verklighetsiakttagelser, som återgå i konferenserna.

Af franska konstteoretiska källskrifter finnas högst få att nämna. 1500-talets försök i denna riktning af Philibert de l'Orme, Jean Cousin och andra voro rent fackteknisk a och dessutom glömda. Från själfva 1600-talet funnos knappast mer än tvenne inhemska verk, ur hvilka konstteoretiska lärdomar och exempel kunde hämtas. Det var Abraham Bosses 1649 utkomna bok Sentiments sur la distinction des manières de

peinture, dessin et gravure, och målaren Dufresnoys 1668 offentliggjorda lärodikt De arte graphica, flera gånger öfversatt. Den franska tolkningen af Roger de Piles är märklig på grund af den värme, med hvilken öfversättaren talar koloritens sak i till poemet lagda anmärkningar (1668). Samma år skrefvo Perrault sitt poem öfver målarkonsten, som förhärligar Le Brun, och Molière sin lilla, märkvärdigt klassiskt ortodoxa lärodikt öfver samma ämne till förhärligande af Le Bruns rival Pierre Mignard, La Gloire du Val-de-Grâce, tryckt 1669. Bosses skrift är af dessa den mest värdefulla, författad af en spirituell man och en god konstnär. Också för honom är det intellektuella den konstnärliga skapelsens conditio sine qua non — hederstiteln för en artist »savant», d. v. s. besittningen af klart medvetande om konstens regler och läror. Någon genomtänkt och systematiserad konstuppfattning finns hvarken hos Bosse eller Dufresnoy, och den förres många goda vinkar hafva sannolikt ingen betydelse haft på grund af personliga omständigheter. Han var den förbittrade och hatade schismatikern från den akademiska enheten.

Efter detta är det tid att öfvergå till en framställning af själfva den akademiska konstläran och samtidigt söka visa, hur den, trots all den varma och allvarsamma nitälskan om konsten och konstnärens kall, om hvilken den bär vittne, dock ledde till en schematisk och ensidig pedagogik och därför i åtta fall af tio också till en konventionell och abstrakt konst.

Den fransk-klassiska konstteorien hade liksom den fransk-klassiska diktningen till yttersta princip den vidaste, mest fruktbärande af alla — naturen. Men liksom Boileau i sin l'Art poétique, och ännu bestämdare och konsekventare än han, förvanskade den akademiska konstläran sin grundlag genom att gifva själfva begreppet natur en ytterligt begränsad och förknappad betydelse och genom att för det praktiska efterföljandet af naturafbildningens princip uppställa en ledtråd, hvilken förde till motsatsen emot grundaxiomet.

Hos Boileau funnos ställen, som kunde försvara och som faktiskt hos honom själf och andra ledt till oförställd naturafbildning, med konstens lyftning uteslutande sedd i afspeglingens friskhet och illusion.

> Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux
> Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux:
> D'un pinceau délicat l'artifice agréable
> Du plus affreux objet fait un objet aimable.

Akademiens konstteoretici kännas ej vid denna aristoteliska lärosats med dess fond af antik lifskärlek. Det, som enligt dem enbart skulle studeras och följas, var »la belle nature» (le beau naturel), och därmed voro alla områden af verkligheten, som högst kunde kallas pittoreska eller karaktäristiska, uteslutna och på sin höjd användbara i och för kontrastverkan; och genom den ytterligare begränsning, som inlades i definitionen af »la belle nature», blef bildkonstens sfär än mera kringskuren. Ty hvad mena dessa kritici med »le

beau naturel»? Svaret hittas kortast och klarast på ett ställe hos Testelin (s. 40), där naturen förklaras skön, när den företer en ändamålsenlig fullkomning med rätta proportioner och förnuftigt samband, och föremålen blifva konstnärligt sköna, rätt efterbildade i ett förnuftigt urval. Det var naturen i den allmänneliga väsentlighet, till hvilken den mediterande människotanken sammanfattar och ordnar dess virrvarr af fenomen, som man ensam ansåg skön och värd att skänka konstens förevigande. Det var därför, som allt det enskilda och individuella, det tillfälliga och regellösa, det nyckfulla och ofullgångna, allt stoff, som kvällt öfver eller opponerat emot den plan, hvilkens matematiska schema man såg under företeelserna, utströks såsom betydelselöst. Till och med den skapare, hvilken af alla i tidehvarfvet stod det lefvande lifvet närmast och som har naturen att tacka för allt, proklamerade för måleriet en dylik konstlära — Molière i La Gloire du Val-de-Grâce:

> Le grand choix du beau vrai, de la belle nature,
> Sur les restes exquis de l'antique sculpture,
> Qui, prenant d'un sujet la brillante beauté,
> En savoit séparer la faible vérité,
> Et formant de plusieurs une beauté parfaite,
> Nous *corrige par l'art* la nature qu'on traite.

Så ersattes sanningens principiellt erkända gestaltningsnorm med sannolikhetens.

»Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable», heter det i Boileaus bekanta rad. Redan flera år innan den hunnit till offentligheten, för-

klarade Sébastien Bourdon i sitt intressanta föredrag öfver »ljuset» (9 februari 1669) detsamma. »Huru trogen en konstnärlig efterbildning af en sak, som man sett i naturen, är, söker man fåfängt att få någon att tro på dess sanning, om den i sin egendomlighet (singularité) alltför mycket aflägsnar sig från det sannolika. Det är en af konstens viktigaste regler att aldrig öfverdrifva, och följaktligen kan man ej efterbilda naturen, när den förfallit till detta fel.» Liknande yttranden förekomma ofta i dessa akademiska konferenser — t. ex. i Nocrets öfver Veroneses Pilgrimerna i Emaus, 1 okt. 1667 (Félibien s. 64) m. fl. Sannolikhetens betydelse af konstnärlig och väsentlig sanning var alltifrån Corneille en af den klassiska estetikens hörnstenar, om ock begreppet hos olika teoretici uppträdde med vissa skiftningar (man jämföre t. ex. Jules Lemaître: Corneille, H. von Steins ypperliga Die Entstehung der neueren Ästhetik och Lansons La critique de Boileau i hans kända monografi).

Det skulle leda för långt att i detalj uppvisa, hur den franska klassiciteten genom sin abstraherande ensidighet här förvanskade en i botten oafvislig princip för allt omdiktande och afbildande af naturen — det konstnärliga urvalets lag. Ty lika visst som den modernt naturalistiska konstriktning, hvilken satte allt i samma plan och gaf allt samma grad af betydelsefullhet och sålunda också samma rätt till konstnärlig reproduktion — en från naturvetenskaperna hämtad falsk analogi — visat sig konstnärligt omöjlig, lika visst kvarstår

möjligheten för artisten, att genom stegring af motivet till symbolisk vikt och genom ett konstnärligt behandlingssätt, som gör det afbildade draget i högre mening representativt, gifva allt den väsentlighet, som är konstens förutsättning. Men klassiciteten utgick här från det filosoferande förnuftet och såg med sina cartesianska ögon utom detta och dess verksamhet blott likgiltig automatism. — Själfva landskapet, naturen, fattad i den moderna alldagsmeningen, spelar ej någon stor roll i dessa konstnärers tankar. Det är sant, de tala enstaka gånger om »l'irrégularité champêtre», om skönheten i de liflösa tingen, »les choses inanimées», och i »les bizarres productions d'une terre inculte», om flyktiga färgspelens effekter. Men dylikt kan dock blott användas för en tafla, sedan det omsatts till en förnuftig, vald och sofrad enhet. Landskapet är för denna tankegång i botten intet annat än en skådebana för de uppträdande, träd, växter och blommor blott kulisser och andra teaterrekvisita; och med ordet natur menar den klassiska konsten liksom den klassiska dikten människan, studerad i de individuella exemplaren blott för att nå fram till yttre och inre typik. Hur högt dikten äfven med detta abstraherande program nådde under le grand siècle, veta vi alla af Pascals och La Rochefoucaulds aforismer, af Racines sorgespel och Bossuets predikningar. När den franskklassiska konsten så sällan kan förete något jämförligt, härrör det mindre af bristen på konstnärliga genier än på konstläran. Ty i stället för att själf-

ständigt med mejsel och pensel förverkliga »le beau naturel» och mot naturens kaos använda som konstnärligt »varde ljus!» det egna filosoferande förnuftet, pekade akademien ständigt på traditionen. Med den ringa tillit till den individuella förmågan, som var tidehvarfvets egendomlighet, misstrodde man sin blick och sin tanke. Uppfattningen af hvad som var skönt, heter det upprepade gånger i dessa föredrag och diskussioner, fick ej stödjas på »enskilda meningar», utan på de mest upplystas allmänna åsikt (le sentiment universel des esprits les plus éclairés et l'approbation la plus générale). Renässansens läror hade hårdnat till en dogmatisk tro på riktigheten af antikens och antikefterföljarnas konst, en tro, som det var nästan förmätet att våga sätta i tvifvel. Åskådningssättet var rent teologiskt. Man resonerade som om en allmängiltig konstnärlig uppenbarelse en gång för alla skänkts åt jorden med verken från Hellas och Rom. Det var en kättersk dårskap att inbilla sig kunna komma närmare mot ideal människoframställning. Praktiska bekvämlighetssynpunkter, hvilka i stället för mödosamt naturstudium och därpå hvilande formbildning pekade på de befintliga lösningarna, bidrogo ej obetydligt till samma riktning. Så blefvo en rad af antika skulpturverk och en rad bilder i färg och sten i samma anda från renässansen konstnärliga prototyper, hvilka gåfvo korrektiv på naturens egen riktighet. Hela klassicitetens konst vardt utom i ett par enstaka fack (framför allt porträttet) lärd, redan i sin princip konventionell och i sin praxis eklektisk.

Härmed hafva vi nått fram till den andra hufvudfaktorn i denna klassiska konstkritik, den faktor, som i verkligheten betydde mest för konstutöfningen, hvad man kan kalla »den artistiska mönstertraditionen».

Först och sist betraktades naturligtvis antiken som den bildande konstens guldålder. Då endast föga af det gamla måleriet bevarats, nöjde man sig med att betrakta Apelles och Zeuxis såsom mytiska mästare och profeter i och för konstanekdotisk tillämpning. Det vardt skulpturen — och naturligtvis den enda då kända, senantika, i Rom uppgräfda plastiken — hvilken blef bestämmande. Antiker i original och afgjutningar hade alltifrån Frans I:s tid förts till Frankrike, och under studieåren i Italien hade så godt som alla utöfvande artister systematiskt studerat de gamla konstverken. Man kan sålunda utan öfverdrift säga, att den antika mejselkonstens då kända verk voro välbekanta för de franska skulptörerna och målarna. Vill man framhäfva dem, som främst voro kanoniskt vördade, äro Laokoongruppen, Borghesiske Fäktaren, Apollo di Belvedere och Venus Medici särskildt att nämna, i all synnerhet de två första — Laokoon, om hvilken Obstal (2 juli 1667), Anguier (2 aug. 1670) och troligen flere hållit panegyriker i akademien, såsom det högsta uttrycket för människans kamp och tragik, Fäktaren, det mest välproportionerade uttrycket för den mänskliga gestaltens fysiska kraftutveckling (Testelin, s. 15). De af barocken så älskade kolossalverken, exempelvis Hercules Farnese, fann akade-

mien officiellt vara öfverdrifna (Jouin s. 173). Inom renässansplastiken nämnes ingen före Michelangelo, och han räknades aldrig såsom mönstergill skulptör. Bland de senare italienska bildhuggarna är den relativt harmoniske och antikiserande Algardi utan fråga den mest hyllade, liksom han faktiskt, att döma af franska konstnärsbiografier, synes hafva personligen mycket påverkat de galliska konstnärerna. (Praktiskt te sig här intrycken för den italienska barockskulpturen annorlunda; som vi veta införde Puget den Berniniska måleriska formgifningen i sin mest lidelsefulla och patetiska gestalt.)

Men det var ej blott bildhuggarna, som studerade dessa arbeten, utan lika mycket målarna, framför allt drifna därtill af Poussins exempel. I akademiens teckningsskola intog teckning efter antiken en viktigare roll än efter lefvande modell. Antikerna gifva bättre och varaktigare tillfälle till studium af »passionens uttryck i människokroppen» (Jouin, s. 20). Sébastien Bourdon i sitt anförande öfver antikstudiet (5 juli 1670) är ej nöjd med, att lärjungarna så mycket tecknat efter antikerna, att de kunna rita upp dem korrekt ur minnet — han vill att de skola äga deras proportioner i tanken som en multiplikationstabell med siffror och tal. Han hänvisar därför till Poussins metod att uppmäta bilderna. Bourdon hade gifvit sin egen lärjunge, målaren Mosnier, i uppdrag att göra nya och noggranna mätningar. Denne hade verkställt dem samman med Poussin, och »denne hedersman», som Bourdon uttrycker sig, »hade ehuru utsliten

af arbete och år» biträdt Mosnier och så ännu på grafvens rand visat sin antikförgudning. Efter dessa mått kunde sedan den studerande konstnären ständigt rätta och förändra sin teckning, och, såsom Bourdon uttrycker sig, komma till proportioner, som »voro rätta och utan godtycke». Testelin redogör närmare i sin konferens öfver proportionerna (2 okt. 1678) för dessa mätningar med gradmåttet taget från en tredjedel af ansiktet, som uppmättes från hårroten till hakan i tre »näslängder». Han gifver i en medföljande tabell, som troligen cirkulerat vid den akademiska undervisningen, detaljerade proportionsföreskrifter för alla kroppsdelar. (Olika metoder och mått lämnades för dylika uppmätningar af Alberti och å andra sidan af Cennini och Lionardo, m. fl. — se Ludwig: Commentar till Leonardo, s. 234). Skulptören kunde helt enkelt mäta med mått och passare. Men då detta blef alltmer kompliceradt för målarna med deras förkortningar, till hvilka de skulle användt ett i fyrkantiga rutor perspektiviskt indeladt plan, måste de hafva sina mått i ögat. Naturligtvis kunde dessa mått modifieras efter de olika gestalterna, som skulle framställas. Antiken bjöd ju också flera olika typer — Apollo för en gud eller hjälte, Den unge Faunen, för obildadt folk »hvilka som bönder hafva tjocka hufvuden, korta halsar, höfter, axlar och alla lägre partier satta och tunga». Kvinnotypen med mindre eller starkare betonande af det feminina fann man i Diana från Efesos (Louvren) och Venus Medici. Konstnärliga förlagsblad med uppmätta antiker voro heller icke sällsynta. Det

behöfver ej påpekas, till hvilken schematisk människoframställning en sådan undervisning och ett så slafviskt lärjungeskap till några gifna verk nödvändigtvis måste leda. Lionardo hade också, liksom anande denna art af schematism i framställandet af de mänskliga proportionerna, uttryckligen hänvisat till ständigt förnyadt studium af de individuella proportionerna. »Car il se peut faire qu'un homme soit proportionné, quoy que gros et court, ou haut et fort deschargé, ou d'une taille moyenne: et ceux qui n'ont point d'égard à cette diuersité de proportions semblent former toutes leurs figures en un mesme moulle: ce qui est fort à reprendre.» (Chambray, chap. XXI. Ludwig, s. 68).

Om grundvalen för klassicitetens människoframställningar var denna bestämda krets af antiker, hade målarna naturligtvis ytterligare mönster och förebilder ur renässansens måleri. Dock var antalet af fullt godkända och officiellt hyllade italienska målare långt mindre och ensidigare än en modern människa kan tänka sig. Principiellt erkänd var blott »l'École de Rome». Den florentinska skolan ansågs föråldrad och en smula gotisk — medeltiden var naturligtvis idel barbari — med sina människors muskelbetonade kroppar (och ändock stod denna skola, som det visats af Primaticcios starka inflytande i Frankrike, långt mer i samband med verkligt franskt konstlynnes böjelse för sinnlig elegans), den venetianska eller l'École de Lombardie, såsom akademisterna brukade kalla all norditaliensk konst, ej efterföljansvärd mer än för det rent koloristiska. Däremot sattes naturligt-

vis Bologneserskolans eklekticism högt. Går man till själfva mästarna, finner man ingen enda autoriserad före Rafael. De primitiva spela ingen som helst roll. Perugino nämnes som Urbino-mästarens lärare, Lionardo hyllas öfvervägande som teoretiker, utan ett spår af begrepp om hans konstnärskaps storhet. Den »gudomlige Rafael» är den ojämförlige moderne Apelles, som i sin fullkomlighet visat penselns under. Han är det konstnärliga skönhetsidealets ofelbare målare, som framställt naturen i sin väsentlighet i sina bilder, lika sköna genom anordning, teckning och färg (Rafaels koloristiska brister förklaras alltid genom årens åverkan eller för stafflimålningarna genom freskoteknikens olämplighet för duken). Hans stanzer och kartonger äro historiemålningens ouppnådda mönster. Hvar tafla af hans hand i Louvren dyrkas med knäböjande förtjusning. Michelangelo ingifver däremot mycket svala känslor. Den under hans inverkan stående delen af den gamla Fontainebleauskolan, Rosso och dennes elever, framför allt Fréminet, voro grundligt antikverade och Sixtinerprofetens egen konst oförstådd i sin sublimitet. Outgifvet är olyckligtvis det föredrag, Michel Anguier höll öfver hans Yttersta dom 1678, men de spridda omdömen man hör fällas öfver hans verk äro utan värme. För både Fréard de Chambray och Dufresnoy är han bisarr, extravagant och oskön. Bland andra högrenässansens mästare hyllas Tizian som färgernas suveräne tolk, men under uttrycklig reservation mot hans teckning och verklighetstrohet. Han är för akademisterna

osann i sin subjektiva färgglöd, som vill utsmycka naturen, medan Rafael alltid är den objektivt uppfattade naturens konstförståndiga sanningsvittne. Veronese studeras såsom komponist, målerisk festarrangör, hvilkens förnäma prakt anslog besläktade ackord hos Ludvig XIV:s prunklystna artister, men hans obesvärade sätt att porträttera profant folk i moderna kostymer bland de heliga personerna stötte akademisternas stränga religiösa decorum. Af senare mästare erkändes naturligtvis Bolognesermästarna, Carraccierna, medan Caravaggios lidelsefulla och mörka stil fördömdes. Som efterföljansvärda lärare betraktades vidare Domenichino och Guido Reni. Men framför allt var det dock den store landsmannen i Rom, Poussin, hvilken sammanfattade alla konstnärliga ansträngningar efter Rafael. Le Brun går i en konferens därhän, att Poussin förenar i sig alla de gåfvor, som man beundrar spridda hos de olika italienska storheterna. Andelysmästaren ägnas en formlig kult; hans verk utläggas med skolastikens beundrande spetsfundighet. Det är ett crimen læsæ att göra den skyggaste anmärkning mot hans arbeten. I verkligheten var det en afgjord väsenskillnad mellan hans allvarsdjupa och inåtvända konstnärskap och den Le Brunska skolans ytliga och briljanta måleri, skillnaden mellan en djup, filosofisk elegiker och retoriska deklamatörer, hvilkas konst blott eftersträfvade effektfull vältalighet genom användandet af en gifven och utifrån lärd topik. Men det var konsekvent att i teorien sätta upp just Poussins konst som den

klaraste förebilden. Ty den förverkligade själfva hufvudstyckena i klassicitetens konstnärliga troslära — framställningen af den sköna naturen efter antikens ledning.

Sådan var den mönstertradition, till hvilkens verk klassiciteten ej blott ville ansluta sig som en lefvande fortsättning, men hvilken den ofta nöjde sig med att osjälfständigt mer eller mindre virtuosmässigt efterlikna. Vill man hafva bevis för att sakförhållandena här icke pressats eller öfverdrifvits, studere man vid sidan af dessa akademiska konferenser andra samtida aktstycken, hvilka belysa konstnärernas utvecklingsgång och arbetssätt, framför allt brefväxlingen mellan direktörerna för franska akademien i Rom och konstministern i Paris. Man finner, att fransmännen vid Tibern drifva sina konststudier efter alldeles samma principer. Alltid är det främst antikens kanoniska verk och sedan samma rad af bestämda, auktoriserade renässansmålare, som studeras och kopieras. Den franska akademien föreföll också det Berniniska Rom ortodox och gammaldags. Går man igenom bouppteckningarna efter döda konstnärer, alltid är det samma mästares verk i kopior och efterbildningar, hvilka pryda deras boningar och atelierer, verk, hvilka Audranernas och andras grafstickel populariserade. Det är också med något af samma naiva stolthet, hvarmed renässansens ämnessvenner triumferade, när deras verk hos kännare gällt för antiker, som dock en konstnär af Mignards rang berättar, att en af hans taflor sålts som en Guido

Reni. Denna konstnärliga mönstertraditions makt var ända fram till århundradets slut obestridd.

Om konstnären sålunda i sin totaluppfattning af människokroppen i fråga om proportioner och formgifning var bunden af en akademisk kanon, kunde man vänta att finna något nytt och självständigt i tolkningen af de själiska och kroppsliga uttrycken för olika affekter och känslor. Det patetiska och passioneradt upprörda hade allt ifrån Michelangelo tillhört barockstilens kännemärken, men egendomligt för den franska klassicitetens moralpsykologiska intresse torde den nästan pinsamt bestämda karaktäristik vara, som Poussin införde i sina verk. Hvarje figur, ända till komparserna, representerade hos honom bestämda psykologiska afspeglingar af taflans hufvudmotiv och det skildrade förloppet. Här fanns en klav gifven till nytt studium af människolif. Men också detta motverkades af en akademisk kanon. Attituderna beskrefvos, systematiserades och förallmänliggjordes till ett system. Klichéer upprättades för alla de mänskliga känslotillståndens miner och åtbördsspel. I stället för lifvets evigt föränderliga, kaleidoskopiskt växlande tecken fick man ett system af stelnade grimaser och stereotypa masker. Som ett språk, inlärdt i grammatikens regler, skulle ansiktsuttryckets och gestikulationens språk läras i en rad fysionomiska föreskrifter, och under detta grammatiska studium glömdes texten med dess outtömliga ordskatt och tallösa kombinationer.

Här är inflytandet af författaren till Les passions de l'âme sannolikt. Det är populär-

cartesiansk fysiologi och psykologi, som ligga bakom akademisternas uppfattning af lidelserna och deras inverkan på människokroppen. Passionen födes som rörelse i den sensitiva delen af själen. Den fortplantas genom nerverna af »les esprits animaux», som finnas i hjärnans håligheter, och sprides så till de olika kroppsdelarna etc. Sanningen i att hvar sinnesrörelse brukar åtföljas af bestämda ansiktsuttryck och åtbörder gaf anledning till försök att systematiskt sammanställa och rubricera dessa olika yttringar. Redan antiken älskade att framhäfva sammanhanget mellan människans etiska sidor och hennes yttre och ville fixera sinnesstämningarnas fysiska uttryck. Med renässansen upptogos dessa studier på nytt, och i della Porta finna vi en föregångare till Lavater. Hans berömda 1586 utkomna skrift De humana physiognomonia har varit den viktigaste källa, ur hvilken akademisterna hämtat sina typiska skildringar af människans anletsdrag och passionernas uttryck. Ämnet blef ett älsklingsfält för konstnärernas spekulation — och en mängd föredrag i akademien rörde sig härom. Af Le Brun finnes ännu i behåll och är omtryckt i Jouins monografi öfver konstnären en konferens öfver l'Expression des passions, först utgifven 1698 af E. Picart, medan däremot målarens föredrag Sur la physionomie de l'homme dans ses rapport avec celle des animaux, till hvilket han ritat en mängd figurer, är försvunnet så när som på ett kort referat från tiden. Michel Anguier höll 1675 en outgifven

konferens om Diverses expressions de la colère, och de flesta talare, som dessa lördagar hafva uppträdt, hafva vidrört samma frågor och bidragit till att kodifiera den typiska uppfattning af sinnesrörelsernas uttryck, som är koncentrerad i Testelins skildring af l'Expression générale et particulière med dess lustiga tabell.

Det var i främsta rummet ögonbrynen, som hade betydelse för denna fysionomilära. »De äro den del af ansiktet,» heter det hos Le Brun, »där passionerna röja sig tydligast. När de lyfta sig upp mot hjärnan åskådliggöra de alla ljufva böjelser, när de sänkas mot hjärtat alla grymma och vilda känslor.» Detta är blott begynnelsen. Sedan beskrifvas alla tänkbara sätt att rynka ögonbrynen såsom formler för olika känsloutbrott. Som ett exempel på, hur långt man gick i denna diagnos öfver ansiktets minspel, kan anföras Le Bruns skildring af den gryende kärlekens anletsuttryck (l'amour simple). »Denna passions uttryck,» skrifver han, »äro mycket enkla och ljufva. Pannan blir slät och glatt, ögonbrynen en smula böjda mot den sida af ögonen, där pupillerna stå, hufvudet är framåtböjdt mot det föremål, som vållar tycket. Ögonen kunna vara halföppna, hvitögat blänker, och pupillen, som är lätt vänd mot den älskade, är höjd och en smula skimrande. Näsan visar ingen förändring, lika litet som de öfriga partierna af ansiktet, som blott är fylldt af lifsandar, som värma och lifgifva det, så att färgen blir lifligare och rödare isynnerhet på kinderna

och läpparna. Munnen bör vara en smula öppen, mungiporna litet lyfta, läpparna synas fuktiga och denna fuktighet är förorsakad af en ånga, som stiger från hjärtat.»

Hvad liknar en dylik skildring mest, den lärde Diaiforus' utläggningar eller kanske madame de Scudérys psykologiska djupsinnigheter i Clélie? På samma vis äro ofta sinnesrörelser beskrifna och sedan också illustrerade med bilder till en sorts fysionomisk Carte du Tendre. Det behöfver ej ens påpekas, till hvilken schematism dylika föreskrifter skulle leda. Tiden förbisåg ej blott den individuella gestikulationens oändlighet, men hade aldrig en tanke på, att ansiktsuttryck och åtbördsspel växla och hafva olika betydelse under olika tidskiften och civilisationer — något som just konsten bättre än allt annat kan lära. Ännu mera absurd förefaller denna uppfattning en modern människa, som fått ögat öppet för det naturvetenskapliga sammanhanget mellan känslan och åtbörderna, sådant det t. ex. studerats i Darwins kända The Expressions of the emotions och andra sådana verk.

Jag har nu visat, hur den franska klassicitetens konstteori från sina principiella kraf på sanning oundvikligt blef till en konst i andra, tredje hand. Blottad som teorien var på det kanske för all konstalstring mest fruktsamma begreppet: fantasi — lika litet som Boileau tala akademisterna om l'imagination — uppfattades faktiskt konstnärens skapelseakt närmast såsom en förståndsmässig lösning af ett teorem. Teoremet är gifvet i naturen,

men lösningen måste ske efter förut lösta propositioner, för att det nya teoremet skall få allmängiltig och nödvändig innebörd.

Från denna grundläggande del af klassicitetens konståskådning kommer man till den speciella — uppfattningen af själfva tekniken. Det är intressant att studera, i hvilken mån akademisterna bestyrka eller modifiera sin allmänna uppfattning, när de från mera allmänna grundsatser gå öfver till själfva den praktiska proceduren, där de som drifna yrkesmän med skäl kunde väntas bjuda på fördomsfriare iakttagelser och råd. Trots alla de förträffliga detaljanmärkningar, som här öfverflöda, och enstaka uttalanden, hvilka också tillmäta den individuella skapartanken en större frihet att handla, »selon la disposition et la force de son génie et dans toute la liberté de ses progrès, de ses conceptions et de son esprit», stå dock, som vi skola se, också teorierna för »le faire» i det närmaste samband med totalåskådningen.

Närmast den allmänna konståskådningen och därför först att skärskåda är den konstnärliga kompositionen eller hvad tiden kallade »l'ordonnance». Det var tidehvarfvets stora talang. Den sköna dispositionens lugn adlar hvarje sida och hvarje konstverk från Ludvig XIV:s tid med en känsla för öfver- och underordning, som ständigt gifver en bild af le grand siècles djupa inre enhet och organisation. Kraf på enhet och skönt sammanhang mellan hufvud- och bimotiv bilda också kärnpunkterna i akademiens kompositionslära. I analogi med teatern förordas uttryckligen tre enheter —

»à savoir: ce qui arrive en un seul temps, ce que la vue peut découvrir d'une seule œillade et ce qui se peut représenter dans l'espace d'un tableau». Om också här talaren (troligen Le Brun, resumé af Testelin) fallit för lusten att tillspetsa en jämförelse till det paradoxala, är det dock den franska klassicitetens kompositionsuppfattning, som här talar. Den ville, att hvarje konstverk skulle styras af en princip och gifva en miniatyrbild af Frankrike: »lex una sub uno». Ett motiv skulle dominera det hela, och ehuru kontrasten i n o m det gifna ämnet var en estetisk grundlag, kunde intet förekomma tiden mer meningslöst, än att, som t. ex. flamländskt måleri älskade, sidoordna sinsemellan oberoende motiv, och med en anakorets cell förbinda ett folkuppfylldt fisktorg eller att i bakgrunden bortom Maria och ängeln med bebådelseliljan låta blicken skymta en gata fylld af promenerande. (Som höjden af gotisk naivitet och osmaklighet skulle det kompositionssätt naturligtvis förefalla akademisterna, som lät åskådarna se på en och samma duk flera till tiden olika faser af en och samma handling.) Intet togs med, som ej på något vis bidrog till att utlägga ämnets sanning och förtydliga dess innehåll; intet fick heller komma med, som i ton och anda tycktes strida mot hufvudhandlingens stämning. Le Brun citerar här som vanligt Poussin. Denne brukade med en bild, hämtad från antiken, säga, att det fanns olika konstnärliga »modi», hvilka alla hade sina bestämda uttrycksmedel. All blandning af upphöjda och förtroliga drag förbjöds af den

klassiska diktens pomp och allvar. På samma sätt fick man ej i konsten införa hvardagliga och små detaljer i stora historiska framställningar (som det t. ex. gjordes af Bassano och Breughel). Intet ansågs mer okonstnärligt än att draga uppmärksamheten från t. ex. en lidande martyr genom att leda blicken till bödelsdrängarna och deras skämt.

Så blef kompositionen närmast en djupare regissörkonst. En tafla tänkes som ett dramatiskt uppträde på en tilja, och för grupperingen finns en gifven artistisk mise-en-scène, som Le Brun utlägger i sin konferens öfver Poussins »Mannan i öknen». Man bestämmer först kulisserna, d. v. s. naturinramning, omgifning och totalstämning med hänsyn till den episod, som skall utspelas — det kallas »composition du lieu». Sedan placeras figurerna — »la disposition des figures» — så att protagonisterna komma i perspektivets mest centrala och i ögonen fallande punkt. Deras roll som bärare af själfva hufvudmotivet betonas genom den starkaste ljus- och färgstyrkan. Kring dem ordnas sedan ensemblen i olika grupper, »les nœuds», hvilka hopflätas, kontrastera och försmälta med hufvudhandlingen.

Däremot vill akademien ej vara med om att inskrifva kompositionen inom gifna geometriska figurer. Man hade nämligen redan iakttagit, att flera italienska målare brukade dylika som ledning för uppbyggandet af sina grupper — t. ex. den triangulära eller pyramidala uppställningen i Rafaels madonnor med Jesus och Johannes o. s. v. En talare (Jean Baptiste de Champaigne: Sur la

Madeleine de Guide Fontaine, s. 141) i franska akademien fastslog som idealnorm för en komposition människohufvudets form — en lustig och ytterlig konsekvens af hela riktningens intellektuella konstlära. Men akademien, af hvilkens medlemmar så många sysslade med stora historiemålningar, ansåg att rätvinkliga kubiska grundformer vore att föredraga (om man ville hafva några bestämda ytförhållanden), och hänvisade till Skolan i Athen såsom mönsterverk. Den franska klassiciteten älskade ju också i allmänhet rätvinkliga och rektangulära former vid disposition för rum, trädgårdsanläggningar, väggindelningar o. s. v. Sedan höjdtaflan efter mönstret af Michelangelos Yttersta dom antikverats med den Fréminetska riktningen, hade med Poussin bredd-dimensionen åter blifvit förhärskande såsom den naturligaste för måleriet. Taflorna voro kvadratiska och rektangulära, ofta med de storleksmått, som kräfdes för framställning af människor i kroppsstorlek eller något därunder.

Skolans kompositionslära blef ett troget utslag af dess allmänna böjelse för filosoferande konst. Lifvets sällsamma sammanträffanden, historiens möten, gripande i sin nyckfullhet, stiliserades och förvandlades till »tableaux vivants», i hvilka alla figurer illustrerade en gifven tanke. Grupperingens hofstil, anordningens genomtänkthet och festliga och sköna rytmik prägla tidens konst. Utmönstringen af de små detaljerna, de upprepade och åtlydda föreskrifterna att komponera i stora massor med framhäfda plan och sinnrikt sammanflätade

grupper gåfvo onekligen hela tidehvarfvets konstalstring ett uttryck af stolt betydenhet. Men frånvaron af alla accessoirer, som ej voro rena attribut, förläna taflorna en egendomlig kyla. Denna konsts människor tyckas lefva i ett abstrakt rum, utan det samband med ting och omgifning, som gifver intryck af realitetens värma. Fordran på öfverskådlighet i kompositionen stängde slutligen alla rum och landskap. Ej mer fick man, som ständigt hos Claude och Poussin, fjärrblickar för drömmen. På samma vis bortföll den rikedom af detaljer, hvilkas successiva upptäckande i en målning är en sorts fantasiretelse. Till och med de stora bataljmålningarna af Le Brun, i hvilka dock slagfältets vimmel skulle skildras, äro ordnade och beräknade som rena paradstycken.

Från kompositionen komma vi till behandlingen af de rent tekniska sidorna i måleriet: teckning, clair-obscur och färg. Det är utan fråga på detta område, som den akademiska konstteorien visar sig starkast, med den oafvisliga fordran på skicklighet i yrket, hvilken alltifrån sextonhundratalet i Frankrike grundlagt den tekniska traditionen och gjort Paris till Roms arftagerska som världens främsta konsthärd. Det är knappast öfverdrifvet att här tillskrifva akademiens pedagogik en afgörande roll. Naturligtvis är det omöjligt att i en framställning som denna gå in i den rena fackdetaljen — några ord, visande noggrannheten, allvaret och kanske också begränsningen af de akademiska principerna, torde vara tillräckligt.

Som conditio sine qua non för all konst be-

tecknades naturligtvis teckningen (le dessin). Utan den noggrannaste kännedom om linjen (le trait) är ingen konst möjlig. Med den åskådning, som de franska målarna ärft från Italien och som Vasari populariserat, betraktades »le trait» som alla konsters gemensamme fader (il disegno è l'invenzione, il padre e la madre di tutte queste arti. Vasari, ed. Milanesi, I, 399), och teckningen sålunda som dess källa. Ingres' bekanta slagord »le dessin est la probité de l'art» var som taladt ur Le Bruns hjärta. Själf outtröttlig om också ej skarp tecknare, tänkande i linjer långt mer än i färg, uppfattade han kontureringen som gifvande intrycket af kroppsformen (»la circonscription des lignes donne la connaissance de la véritable forme des corps»).

Emellertid fanns det inom franskt konstlif dock en liten krets af färgens opponenter. Deras ledare var Jacques Blanchard († 1638). Hans enda större och bekanta duk, »La Charité» i Louvren, visar att hedersnamnet tillkom honom mer på grund af god vilja än förmåga att skapa en kolorit efter venetianskt mönster. Han dog dessutom trettioåtta år gammal utan att efterlämna något stort antal verk. Hans brorson och lärjunge, Louis-Gabriel Blanchard (hvilkens egen produktion är lika svår att få en djupare föreställning om), blef i akademien förespråkare för färgen, och dess inflytande växte med inflytandet från Rubens. År 1671 —72 rådde inom akademien en formlig strid om teckningens eller färgens företrädesrätt, motsvarande striden om kvietismen inom teologien. Också här gällde det

en sorts renlärighetsfråga. Orsaken till kampens uppflammande var ett uttalande öfver Tizian, i hvilket Philippe de Champaigne, glömsk af sitt flamländska upphof och drifven af den jansenistiska spiritualism, som mer och mer fyllt hans lif och hans konst med ett stort men asketiskt allvar, förklarade, att de, som valt färgen till sitt främsta studium, satte kroppen framför själen. Den yngre Blanchard svarade med icke mindre än trettiotvå teser, lärorika och märkliga. Liksom alltid när koloritens målsmän i Frankrike tagit till orda, måste han gå tillbaka till en definition af måleriet såsom en självständig konst, skild från skulpturen, en definition, som i andra länder vore självklar och onödig. Det är som hörde man Delacroix och kanske ännu mer Manet tala, när Blanchard definierar måleriet »såsom en konst, hvilken genom form och färger på en platt yta efterliknar alla synbara föremål», och när han framhäfver, att »en målare just är målare, därigenom att han använder färger, som äro i stånd att tjusa ögonen och efterlikna naturen». I denna uppfattning står han ganska ensam. De flesta akademisterna sätta måleriets uppgift i analogi med skulpturens: att skapa lefvande form och meddela illusion af kroppslig rundhet. Det är också kärnan i svaromålet på hans teser af Jean Baptiste Champaigne och Le Brun, hvartill de lägga åtskilliga funderingar om att färgen i naturen blott är en »accidens» och sålunda blott kan äga en sekundär betydelse i konsten, ett bevis på deras abstrakta lust att tillämpa på konsten filosofiska och kunskapsteore-

tiska distinktioner. Koloriten hade allt framgent sina enstaka stridsmän, men i den akademiska doktrinen och pedagogiken intog den alltid en underordnad plats.

Grundläggande för hela den akademiska undervisningen blef sålunda teckningen efter antikerna och efter lefvande modell. Det var en ofta diskuterad fråga, hvilket för begynnaren vore att föredraga: verkligheten eller statyerna. Om det förra gaf respekt för sanningen, precision och noggrannhet, medförde det ej sällan en böjelse för det oväsentliga och lilla, en oförmåga att fatta formen i stort, som kunde göra den blifvande konstnären till det, som enligt akademisterna var det sämsta af allt, en servil verklighetskopist. Därför föredrogs gemenligen antiken, hvilken meddelade den »stora smaken». Att teckningen efter antikerna borde föregå den efter naturen gällde, som man ser af Vasari, äfven Italien. Hur afgörande antikerna voro för kännedomen om proportionsförhållandena, är redan ofvan visadt, och det tillråddes att ständigt »korrigera» naturen efter de ideala mönster, som antiken danat vid uppställandet af sina kanoniska kroppsbildningar. Eljes skulle konstnären ej spara någon möda för att tillägna sig en korrekt och fri teckning — anatomi, fysiologi, perspektivlära voro här hjälpredor. Den metodiska gången för utveckling i teckning är väl densamma, som sedermera i århundraden inom konstskolor varit gällande. För kuriositetens skull kan nämnas, att akademien förordade för all teckning och afbildning den metod, som användes vid kopiering

af bilder i förstorad eller förminskad skala: att indela planet i geometriska fyrkanter. (Detta var ett arf från de gamla italienska målarskolorna, förordades af Cennini, Alberti och i somliga fall äfven af Lionardo.) Men medan denna rutning vid kopiering och elementär efterbildning gjordes i verkligheten, förbjöds senare detta såsom förslappande för konstnärssinnet. Men ögat skulle dock beständigt vänjas vid att se världen genom »un carrelage idéal qui est comme regarder les objets au travers d'un vitrage», för att kunna framhålla den rätta skalan och linjernas inbördes proportion. Utom modeller och antiker användes till ledning för teckningen af draperier små vaxmodeller, medan mannekänger af trä, ehuru förordade af enstaka målare, som t. ex. Louis Bologne, officiellt ogillades af akademien, därför att de gåfvo ett torrt, liflöst och tunt mantelfall. Skelett och så kallade écorchés förekommo äfven vid anatomiundervisningen (Anguier, konferens 3 sept. 1672).

Efter teckningen betraktades det såsom det viktigaste för den studerande konstnären att lära sig i grund förstå ljus- och skuggbehandlingens hemligheter, att kunna bemästra clair-obscurens konst. För oss moderna människor vill i allmänna språkbruket begreppet clair-obscur gärna beteckna en speciell art af framställningskonst, den, hvilkens mästare Rembrandt är. Det behöfver knappt påpekas, att inom akademien detta uttryck alltid gifves den långt elementärare och mer omfattande betydelse, med hvilken det nyttjades i Italien, alltifrån dess vetenskaplige grundläggare Lionardo.

I själfva verket är hvad akademisterna på detta område säga intet annat än en ren genklang från den store föregångaren. Hela terminologien, enskilda regler och iakttagelser, liksom själfva grunddogmen, allt är kändt ifrån hans verk. Man läse blott samtidigt de respektive utläggningarna i hans traktat och Bourdons föredrag Sur la lumière (1669) samt Testelins Sur le clair-obscur (1678).

Underförstådd alltsedan Lionardos tid och därför kanske blott undantagsvis påpekad, var clair-obscurens roll som formgifvande och modellerande. Ty först genom konstskickligt handhafvande af ljusets och skuggornas spel är det målaren gifvet att skänka sin ytkonsts bilder illusionen af att vara fristående och runda. Men om denna primärtekniks sanning ej behöfde framhäfvas, talade akademisterna så mycket oftare om andra tekniska mål, för hvilka ljus- och skuggbehandlingar voro nödvändiga. Så för den perspektiviska föreställningen, då den aftagande belysningen öfver ett landskap visade afståndet. Ljusstrålen, som kastas öfver en figur, utmärker, att han placerats på rätt punkt i rummet. Ej mindre ofta tala föredragen om ljusets centraliserande betydelse för en komposition, i det klarheten genast samlar beskådarens uppmärksamhet på verkets hufvudfigur eller på handlingens midtpunkt. Mindre än man kunnat vänta däremot syssla de med själfva åskådliggörandet af ljusets och skuggornas eget lif i den yttre naturen eller i ett slutet rum. Detta berodde naturligtvis på, att människo-

framställningen så öfvervägande föresväfvade alla konstnärerna. Bourdon ensam tänker i första hand på landskapsskildring, också i detta hänseende den närmaste eleven till Poussin. I sitt föredrag om ljuset söker han indela ljusverkningarna i sex grupper efter de olika tidpunkterna: gryningen, soluppgången, morgonen, middagen, eftermiddagen och solnedgången, och gifva en typik för de olika effekter, som utmärkte de olika motiven. Men äfven här öfvergår tanken snart från själfva naturstudiet med dess belysningsskiftningar till människoframställning — landskapen blifva blott ramar för växlande arter af scener, passande för dagens olika tider — och ehuru föreläsaren citerar Paul Bril, Bassano och Claude, har han ej mycket af intresse att säga om clair-obscur ur landskapsmålarens specifika synpunkt. Ty som rena bihang citeras t. ex. ur Lionardo sådana råd som att undvika den omöjliga kampen med naturen och därför t. ex. aldrig direkt måla ljuskällorna, men föreställa, att de ligga framför taflan och upplysa dess förgrund, eller att likaledes undvika sådana starka och lodräta belysningar, som förtunna och förflyktiga föremålens färg och konsistens. Ett kapitel för sig, som ofta diskuterades, var frågan om ljus- och färgreflexer. Man älskade att med en liknelse från Lionardo säga, att ljuset tillbakakastades som en boll från föremålen och förde med sig färg, när det studsade. En hel diskussion i ämnet finnes efter Nicolas Mignards föredrag om Rafaels Heliga Familj.

En af åhörarna klandrade Rafaels duk, därför att där ej funnos några färgreflexer. Mignard svarade härpå, gillad af akademien, att detta snarare vore en fördel, i det att dylika reflexer förminska reliefens skärpa och kompositionens reda och att man som allmän princip borde fasthålla att ej införa i bilder ljus, som minskade centralupplysningens kraft och försvagade modelleringen. Denna uppfattning hängde naturligtvis samman med äldre målares allmänna olust för att utplåna eller ens förringa det konstitutionella i lokalfärgerna och deras afgjorda smak för att låta ljuset ligga utbredt öfver stora partier, obrutet af smärre slagskuggor.

Som redan är sagdt, undanträngdes koloritens betydelse af klassicitetens teori, och först de två stora öfvergångsmästarna till 1700-talet — Lemoyne och Largillière — skulle i sina skolor åter principmässigt och hänfördt häfda dess betydelse. Färgen betraktas framför allt såsom formgifvande och formförtydligande — och detta åskådningssätt delas i teori och praktik af all äldre italiensk konst utom den venetianska och Correggio. Så äfven i våra dagar af teoretici, som utgå från den äldre renässansens måleri (se t. ex. H. Ludwig: Über die Grundsätze der Ölmalerei und das Verfahren der Classischen Meister). Liksom i fråga om clair-obscuren betonas färgskalans betydelse för perspektiv och komposition, i det till- och aftagande färgstyrka bidrager att förklara förhållanden och gruppering af föremål och personer i rummet. En stark, hög färg bör användas

för att utmärka kompositionens centrala element. Hvad akademien eljes särskildt framhäfde som värdt att lära har den hämtat från Tizian: kontrastens och öfvergångens verkan. Från honom lärdes de dunkla toner, som omslöto och skuggade hans karnation och förstärkte dess friskhet. Från Tizian lärdes också det harmoniska utbredandet af färgskalan, så att »i figurernas extremiteter alltid spelade in en smula af den färg, som tjänade dem till bakgrund» och det aldrig tilläts, att en stark färg med ett slag föll öfver till annan, »aldrig så grönt direkt till blått, eller grönt till gult». Öfvergångarna förmedlades genom en kedja af skuggande mellantoner »en sorte que les couleurs vives ne tranchent pas sur celles qui ont autant de vivacité, ou qui sont autant éclairées, observant toujours cette maxime, qui lui a été particulière, de faire de grandes masses de brun et de grandes masses de clair» (Jouin s. 9).

Intressanta äro enstaka försök att tränga in i färgernas inre betydelse. Man höre t. ex. Bourdons förklaring på de färger, i hvilka Poussin klädt Kristus i en ryktbar tafla, »De blinda i Jericho» (konferens från 1667). »Alldenstund gult och hvitt främst ingå i luften, är det dessa färger Poussin gifvit Kristi dräkt, emedan de stå mildast mot karnationen och likväl äro bland de lifligaste och tydligaste. Hans purpurmantel höjer mycket glansen af hans dräkt, men stämmer också väl ihop med den, ty dess färg, sammansatt af rödt och blått, är i släkt med ljus och luft. Således passa dessa alldeles ljusa och himmelska färger full-

komligt den, som bär dem och är taflans högsta och viktigaste föremål.»

En sådan känsla af färgens lyrik förekommer icke ofta i dessa konferenser (Bourdon gör öfver hufvud taget intrycket af en fin och smidig intelligens). Men äfven här stod den instinktiva och sedan i system satta motviljan mot stämningens och konstnärens subjektivitet hindrande i vägen för en fördjupad uppfattning.

*

Härmed är redogörelsen för den franska klassicitetens konstlära, sådan den formulerades i de akademiska konferenserna, afslutad. Det skulle visserligen återstå att orda om åtskilliga tekniska detaljer, i hvilka man dels återfinner lån från Lionardos gränslöst rika empiri, dels också intressanta rön och lärospån från tidens atelierer. Men alla dessa smådrag låta näppeligen ordna sig under några ledande synpunkter, och de höra i själfva verket mer till den tekniska praktiken och pedagogiken än till den egentliga konstläran, af hvilken i det ofvanstående det väsentliga torde vara framhäfdt. En sista fråga inställer sig till afslutning: frågan om denna konstläras inflytande på periodens lefvande produktion. Härvidlag är då först och sist att ihågkomma, att en tids konstalstring alltid är fullare och rikare än dess teori. Alltid skall det lyckliga ögonblicket, temperamentets af ingen kapson dock alldeles tämda väsen, den heta skaparstundens glömska af all yttre föreskrift göra kon-

stens verk fylligare, nyckfullare och mer individuella än lärans recept. Det är naturligen också fallet inom Frankrikes klassiska konst. Men en blick på dess alstring visar dock, hvilken ödesdiger makt en falsk och abstraherande konstlära kan utöfva. Detta synes redan af fåtalet af de arter, som den dåtida konsten egentligen odlade.

Då det lilla sededraget knappast ens tåldes som detalj, inses det lätt, att den vanliga lifsbilden, sådan konstnären när som helst kunde möta densamma, icke hade någon sympati att vänta af tidens smak. Taflor ur verkligheten, genreartade framställningar — »Bambochader», som de på konstspråket benämndes efter Pieter van Laar, i Rom kallad Bamboccio — föraktades. Den pittoreska riktningen ur Caravaggios skola hade gått ur modet, och bröderna Le Nains så äkta franska och gripande folklifsbilder fingo ingen efterföljd. Landskapsmåleriet, som dock i Poussin ägde en klassiker, lefde som en utlöpning af dennes inflytande hos Bourdon, Stella, men mest hos fransmän, verkande långt borta från Paris. Det finns knappast hos en enda af de stora klassiska diktarna (utom hos La Fontaine) ett verkligt stycke natur, lefvande sitt eget lif, med artbestämda träd och orördt af kultur — icke underligt, att landskapet också i måleriet mer och mer blott och bart blir bakgrund, och en bakgrund, i hvilken egentligen blott icke-fransmän, som Van der Meulen, inlägga rymdens och den fria luftens poesi. Kvar står sålunda egentligen blott historie- och porträttmåleriet. Historietaflan — med ämne ur myt, sägen

och häfd, kristen eller antik — var konstalstringens skötebarn. Men finns det, sedan legendens naivitet dött med den franska religionsmålningens Benjamin, Lesueur, och historiens episka fläkt dött med Poussin, ett enda franskt verk af stor innebörd? Jouvenets »Underbara Fiskafänge» kan kallas ett lyckligt kast. Sådana kunna nämnas flera, men det stora draget af historisk fantasi och religiös andakt saknas i de flesta af dessa oräkneliga profana och heliga kompositioner. Man vacklade mellan dekorativa »tableaux vivants» — annorlunda kunna knappt Le Bruns målningar betecknas — och en akademisk plikttrohet, som blef korrekt och ansträngd i sin vetenskapliga anstrykning. Sébastien Bourdon hänvisar religiösa målare icke blott till bibeln, men till Josephus. Längst i teologisk noggrannhet gick Philippe de Champaignes jansenistiskt samvetsömma konst. Han predikar den striktaste bibeltrogna observans. Omskärelsen får t. ex. icke framställas i templet i Marias närvaro af den grunden, att barnaföderskor enligt Mose lag först på 40:de dagen efter födelsen få lämna hemmet, men omskärelsen skulle ske på den 8:de; alltså måste scenen ske hemma, icke i templet. Konstnären förlorade gestaltningens frihet, och de möjligheter, som det arkeologiska och den orientaliska lokalkoloriten erbjödo, voro ännu icke upptäckta och skulle dessutom förbjudas af den abstrakta konstläran.

Sålunda återstår blott porträttet, där tidsålderns målare åstadkommit mästerverk, jämförliga med hvilken periods som helst. Det gäller icke

blott ceremonibilden, hvilken med Rigauds Ludvig XIV och Philippe de Champaignes Richelieu nått den högst tänkbara grandezza, men äfven den verkliga, djupa, innerliga människoframställningen. Teoriens abstraktioner undanträngdes här genom beröringen med den naturens rika och hemlighetsfulla signatur, som hvart individuellt ansikte äger; och periodens starka känsla för psykologisk karaktäristik bidrog till verkens djup och fullkomning. Philippe de Champaigne främst, men äfven Sébastien Bourdon, Claude Lefebvre och andra hafva utfört rent mästerliga porträtt af en grandios och förnäm självfullhet.

Hvad skulpturen angår, synes aldrig en så bestämd dogmatik utbildats. I hvarje fall finns föga därom publiceradt, och en stor skola af plastici — Puget och hans elever — stodo på sitt vis utanför akademien. Utom porträttbilden, i hvilken männen med mejseln blefvo stora på samma grund som de med penseln, utmärkte sig tidehvarfvets franska skulptur framför allt för dekorativ samverkan med naturen — såsom den i detta hänseende oöfverträffade parkskulpturen i Versailles visar. Men för den skicklighet, med hvilken den är komponerad med hänsyn till omgifningen, har dock den akademiska konstläran icke några principuttalanden.

En enda man är det, som verkligen kan sägas hafva förkroppsligat den åskådning, om hvilken här talats, Poussin, ur hvilkens verk den också rent af abstraherats. Men hos honom var denna åskådning icke kodex, system, bokstaf, utan ande,

kött och blod. Den siste af renässansens stora artister, med en världsundergångs svårmod i sin själ, sökte han, med allt hvad vilja, lärdom, filosofisk eftertanke och medveten sträfvan kunde åstadkomma, fånga hela utvecklingens resultat. Så lyckades han också skapa en värld af ett storartadt, tungsint allvar, heroisk, fast tillkommen under solnedgångens tecken. Ty i konsten är allt möjligt, äfven att i sig själfva farliga, ja falska principer i en stor själ kunna åstadkomma märkliga och mäktiga verk.

1905.

EN ÅTERFUNNEN STATY AF MICHELANGELO.

När Michelangelo 1496 gick på sitt tjuguandra år och efter ett kort uppehåll i det rika Bologna, under hvilket han för S. Domenicos grafmonument utfört ett par allvarliga och surmulna helgon samt en grofväxt, ännu i sitt knäfall stridslystet blickande ängel, gjorde han ändtligen halft på lek det lyckogrepp, som förde honom själf och hans unga rykte öfver Toscanas gränser. Och det är icke utan sin lärorika ironi, att det var i förklädnad och under mask, som Michelangelos konstnärskap först gjorde sig hördt i stora världen. Som pastichör, efterliknare af antik stil, var det, den väldigaste och mest suveränt subjektive af den moderna tidens söner först gjorde sig känd, och giganternas och jättarnas, de öfvermänskliga profeternas och sibyllornas dystert upphöjde gudafader begynte först draga uppmärksamheten till sina skapelseakter genom att dana — en sofvande Cupido, så antikiseradt framställd, att den gäckade samtidens kännarskap.

Om denna på sin tid så ryktbara, sedermera förlorade Amorstaty berätta de gamla källorna följande: »Då Michelangelo återvändt till Florens»

— det är Ascanio Condivi, som hade sina uppgifter från mästaren själf, hvilken så talar i sin lefnadsteckning af år 1553 öfver den store konstnären — »mejslade han en kärleksgud af en ålder af sex eller sju år, liggande i en sofvandes ställning. Då Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, för hvilken Michelangelo utfört en ung Johannes döpare (nu i Berlin) såg Amorstatyn och den behagade honom, sade han till konstnären: 'Om du lagade till den, så att den såg ut, som den legat i jorden, skulle jag sända den till Rom. Den skulle då kunna gå för antik, och du skulle så kunna få en högre köpeskilling.'» Michelangelo följde sin gynnares råd, och bilden sändes till Rom, där den af en konsthandlare — Baldassare Balducci — såldes som antik till kardinal Riario för 200 dukater, af hvilka dock Michelangelo blott erhöll trettio. Emellertid kom ryktet om mystifikationen ut, och för att få säkert besked i saken, skickade kardinalen en särskild kunskapare till Florens, hvilken också lätt lockade ur Michelangelo själf hemligheten med den »sofvande Amors» tillkomst.

Denne kunskapare — en adelsman från Rom — öfvertalade då Michelangelo att själf resa ned till den eviga staden både för att söka få bättre honorar af den bedräglige Baldassare och för att sedan i Rom draga fördel af det uppseende bilden väckt. Michelangelo, hvilken själf längtade till Rom, beslöt sig för denna färd, som så skulle vidga hans lifsperspektiv. Men då han kom fram, hade redan kardinal Riario, uppbragt öfver att

ha blifvit dragen vid näsan, tvungit Baldassare att låta handeln gå tillbaka. Michelangelo ville då — som man ser af ett egenhändigt bref af honom till Lorenzo Medici af den 2 juli 1496 — få sin staty tillbaka af konsthandlaren. Men denne skälm förklarade sig hellre vilja slå sönder den i hundra bitar, än att lämna den tillbaka. Förhållandet var, att han redan fått en ny köpare, mindre kräsen i fråga om den antika autenticiteten eller djupare konstkännare — hvilket man vill. Denne nye besittare af den fredligt och mildt sofvande Cupido var Cesare Borgia, hvilken sedermera — som Condivi i sin berättelse tillfogar — skänkte statyn till marchesan af Mantua.

Ett par bref till just henne, Isabella d'Este, af hennes kommissionär i Rom, Antonio Maria della Mirandola, ifrån sommaren 1496, bestyrka ytterligare det intresse den »sofvande Amor» väckt i Rom. Brefskrifvaren skildrar där statyn sålunda: »Det är en 'putto', en Cupido, som ligger och sofver och stöder sig på den ena handen. Den är hel, ungefär 4 spann lång, ett mycket skönt verk. Somliga anse den vara antik, andra modern. Och hur därmed förhåller sig, gäller den för mycket fulländad och är det också. Tillhörde den mig, skulle jag icke sälja den för 400 gulddukater. Ägaren begär blott 200.» Men Isabella ville tydligen ej inköpa bildstoden annat än om den säkert var antik. Ty i sin följande skrifvelse säger Mirandola: »Cupido är modern, och mästaren, som gjort den, har kommit till Rom. I alla händelser är den så fulländad, att alla människor tro den

vara antik. Men då den är modern, kan man nog få köpa den för billigare pris. Men då ers härlighet icke vill hafva den, om den icke är antik, skall jag intet vidare säga om saken.»

Till dessa vittnesbörd har man blott att foga två andra — af mindre vikt. Det är skriftställaren Paolo Giovio, som i den allra första Michelangelo-biografi, som finnes, om denne Amor skrifver, att Michelangelo gräft ner den i jorden och sedan åter gräft upp den samt själf tillfogat den små skador — allt för att den skulle förefalla antik. Denna notis stammar antagligen från år 1512 och hvilar på tradition från Rom; och ungefär samma uppgift återfinner man äfven hos en florentinare, Giovanni Battista Gelli, som skref omkring 1550, och som tillfogar, att statyn såldes till kardinalen af Ferrara, som betraktade den såsom det skönaste och värdefullaste han hade i sin dyrbara konstsamling.

Detta är allt hvad vi veta om statyn. Själf har den ansetts förlorad af alla Michelangelos moderna biografer, och det har därför väckt icke ringa buller, att en framstående tysk konsthistoriker, Conrad Lange, velat identifiera den med den här nedan omtalade Amorstatyn i Turin, hvilken förut gällt som en antik. Redan 1883 sökte han bevisa detta, dock utan att lyckas öfvertyga fackmännen. Men, som han skrifver, finns det upptäckter, hvilka liksom godt vin och italienska fioler bli bättre med åren, och nu har han i en särskild bok återupptagit frågan och med en ytterst skickligt hopfogad beviskedja sökt styrka sin hypotes. Andra kän-

nare, hvilka sett själfva statyn — såsom C. v. Fabriczy — hafva instämt i Langes åsikt och velat i den så länge förbisedda Turinerbilden, hvilkens friska, ungdomliga skönhet fotografier blott gifva ett dunkelt begrepp om, se Michelangelos gesällstycke såsom ung hänförd, antikbeundrande skulptör. Efter Langes 1898 utgifna bok är det jag här för svenska läsare återgifver de viktigaste af de skäl, som verkligen tala för, att vi i denna sofvande Amor äga ännu ett dokument af utomordentligt intresse till kännedomen om den störste renässanskonstnärens utvecklings- och bildningshistoria.

Af ofvan citerade ställen, som utgöra vår egentliga kunskap om statyn i fråga, framgår sålunda, om man sammanfattar de positiva uppgifterna: att Michelangelos Amor föreställde guden sofvande, med hufvudet stödt mot ena handen, i en kroppsstor framställning af cirka 4 spann, d. v. s. 80 cm. Verket var icke från början afsedt att vara en antik imitation, men måste likväl af den unge konstnären hafva danats i stark antik anda. Eljes skulle näppeligen Lorenzo di Pier Francesco de' Medici hafva kommit på den idén att drifva konstnären att förvandla den till en ren pastiche. För att statyn skulle verka gammal, stympade konstnären den först och främst på ett par ställen (hvarvid han naturligtvis ej nändes göra skador, som rent fördärfvade det egna verket) och lagade sedan, att hela ytan fick ett ålderdomligt och angripet utseende — antagligen genom nergräfning i jorden, men kanske äfven genom behandling med vatten och syror. Dessa omständigheter måste så-

lunda finnas bestyrkta i hvarje Amor-staty, som skall utgifvas såsom Michelangelosk pretendent. Och förhållandet är också, att alla dessa kännetecken med förvånande riktighet hittas i denna af Lange i Turin upptäckta staty. Amor hvilar här sofvande, med hufvudet stödt mot ena handen. Måttet och motivet stämma precis ihop med beskrifningarnas; men det lustigaste är, att Turinerstatyn verkligen visar alla tecken på att vara en förfalskning i antik stil. Den har nämligen fingeradt senare tillsatser på sådana ställen, som oftast riskera att vara afslagna på hittade antiker. Dessa skentillsatser äro omgifna af ingraverade linjer, hvilka föreställa fogar, och inom hvilka marmorn är behandlad, så att den ser ut som den vore ditflickad af annan sten af någon restaurerare, medan allt dock i själfva verket är hugget ur ett och samma block, och de låtsade fogarna, såsom man känner med en knif, blott äro ingräfda på ytan. Dylika fiktiva restaureringar finnas på näsan, fötterna (hvilkas tår också äro stympade), på ett stycke af klippbasen, på hvilken guden slumrar, samt på hans ena vinge. Allt detta är så kvickt gjordt att statyn ända till 1883 af alla betraktats som antik.

Man ser, hur förträffligt detta passar ihop med skildringen af Michelangelos sofvande Amor; och att verket i alla händelser är från hans tid, torde vara otvifvelaktigt. Utom att själfva marmorarbetet tyder härpå, torde förfalskningar af dylika cupidoner knappast hafva behöfts i senare tider, enär de då hittats i riklig mängd. Den

hedniska världen använde de sofvande eroterna framför allt vid utsmyckning af barngrafvar, och den sänkta facklan, vallmokransen eller sömngudens horn äro då hans attribut; ej sällan åskådliggör en ödla, glidande fram vid den sofvande piltens fot, den ostörbara friden i hans hvila. Stundom är Eros i denna dödsdrömmande sömn försedd med Herakles' tillbehör och har, liksom trött af segern öfver den starkaste, sträckt sig på hans lejonfäll och lagt hans klubba bredvid sig som ett byte. Det är denna sista gestaltning af kärleks- och dödsguden, allbetvingaren, som Turinerstatyn varierar.

Dessa Erosbilder, i senare tider mindre uppmärksammade både på grund af deras alltjämt ökade talrikhet och deras ofta bristande konstvärde, åtnjöto emellertid under renässansen en otrolig popularitet. Den utsökta, halft allegoriserande kärlekskult, som drefs af renässansen och som t. ex. kardinal Bembo så typiskt representerar, gjorde Amors figur till ett slags skyddshelgon, åt hvilken man icke blott gärna offrade i praktiken, men äfven ägnade teoretiskt svärmeri; såsom symbol af ärbarhet och återvunnen sinnesro stod en sofvande Amor t. ex. i Lucrezia Borgias sofkammare under hennes senare tid. Man föreställer sig lätt, hur ofta furstinnan kunnat le åt denna afväpnade och insomnade Amor, då hon mindes hans upptåg från den tiden han var — vaken. Sålunda är också Turinerstatyn efter all sannolikhet att datera från renässansens blomningstid. I själfva verket är det också ett förhållande, som mer och

mer blifvit klart, att föregifna antiker under denna tid i stor utsträckning förfärdigades äfven af betydande konstnärer. Studiet af renässansens smärre bronser och basreliefer styrker detta, och inom den skulptörskola, som uppstod i Padua kring Donatello, blef antikefterlikningen en formlig industri. Den utmärkte kännaren af renässansens plastik, Louis Courajod, har särskildt i ett par briljanta uppsatser berört denna sida af tidens konstflit. I fråga om Turinerbilden röjer dock allt mindre en professionell antikförfalskare, än en ung konstnär, som arbetat nästan på skämt och som med all sin skicklighet ändock går halft naivt till väga; och denna brist på systematisk och genomförd antikförfalskning är sålunda, jämte den för en ung ärelysten artist så betecknande skonsamheten mot sitt verk, nya indicier, som tala för att vi här verkligen hafva framför oss Michelangelos så länge förlorade Cupido.

Då alla yttre omständigheter sålunda fullständigt slå till, återstå blott de rent artistiska skälen att diskutera. Men äfven här föreligger intet hinder för att tro på bildens autenticitet. Enligt Lange skulle en stilkritisk jämförelse med Michelangelos andra barntyper på handteckningar, skulpturgrupper och fresker gifva vid handen, att denne en smula bondskt feta pojke med de svällande lemmarna väl öfverensstämmer med mästarens andra framställningar ur barnlifvet, hvilka alldeles sakna den spänstiga munterhet, det naiva, lekfulla intresse, som göra Donatellos barnfriser så förtrollande.

Alltså tala alla positiva skäl för, att denna staty i Turin verkligen är Michelangelos ryktbara, under ett par århundraden förkomna Amorstaty; men icke nog därmed, Lange förebringar också en utförlig, indirekt bevisning, gående ut på att ådagalägga, att inga historiska grunder föreligga, som ställa sig i vägen för att bilden kunnat komma till det lilla museet i Turin. Denna negativa del af arbetet förbigår jag här — den är ju också af underordnad vikt för hela saken. Men när man slutar boken, har Lange så öfvertygande framställt sin hypotes och så väl fört läsaren till sitt mål, att man har svårt att annat än instämmande ropa: »här hafva vi verkligen en Michelangelo!»

*

Den afgörande punkten blir till sist i en stridsfråga som denna känslans, smakens dunkla orakelord, hvilka väl faktiska motskäl kunna tysta ned, men knappast helt komma att förstumma. En utsökt fin konstanalytiker, H. Wölfflin, som gjort en särskild liten undersökning öfver Michelangelos ungdomsutveckling, har också, stödd på sin instinkt, uppträdt mot den Langeska tesen, finnande — han dömer dock blott efter de fotografiska afbildningarna af verket — den sofvande kärleksguden ej värd den redan i sina första verk kungabörden röjande mästaren. Den, som själf stått bland Michelangelos ungdomsverk i Casa Buonarotti i Florens och redan i dem känt jättepusten,

är vid betraktandet af afbildningarna af denna litet klumpiga amorin kanske hågad att instämma. Hur mäktiga äro icke redan de där bevarade första relieferna af hans hand! Hvilken stormande elementarisk våldsamhet i den stora reliefen öfver centaurernas och lapithernas kamp — jag följer Strzygowskis tolkning af detta verk — kring Eurythion, som räddar Dejanira! Det är ett primitivt epos i sten, genomglödgadt af ungdomligt trots och vild häftighet. »Madonnan vid trappan» i samma museum gifver denna upproriska och våldsamma ungdoms andra pol, det höga, dystra, stora allvaret. Hans madonna anar redan sin och sitt barns framtid och emotser med en ödes-gudinnas otillgängliga sorgsenhet ödets fullkomning.

Dock, att dessa arbeten vittna både om en större fläkt och djupare självständighet, är af sig självt ingen tvingande grund att frånkänna konstnären ett vekare, mindre självständigt arbete. Att han direkt efterliknat antika motiv, äfven han, den mest oberoende och moderna af alla renässansens genier, det visar, om man ser bort från det tvifvelaktiga lärlingsarbetet af honom, som Bode 1891 publicerade (en marmorkopia öfver Apollo och Marsyas efter den berömda kamén i Mediceernas ägo), hans Leda-komposition. Och alla, som sett Turinerbilden, framhäfva dess ungdomliga älskvärdhet, som fotografien ej låter komma till sin rätt, och dess så illusoriska skildring af sömnens omedvetna lifspulsering och drömmens svaga andning — äkta Michelangeloska grepp! Och att den unge konstnären just framställde kärleksguden

slumrande med nedlagda vapen, i ett från utsmyckningen af grafvärlden hämtadt motiv, är som ett halft medvetet varsel om den dunkla och pessimistiska åtrå efter förintelsen och den världslängtan efter hvila, som Michelangelo i äldre år, oaktadt all sin naturs jättekraft och jättetrots, så starkt skulle känna och skildra.

Julnumret 1899.

BERLIN-MUSEETS NYA REMBRANDT.

Få tafvelgallerier äro så angenäma att besöka som Berlinmuseets. Lika stora och större konstskatter gömma ju flera samlingar rundt om i Europa, men Berlingalleriet är först och främst så lagom stort. Det är ej, som t. ex. Louvren, en riktig metropol af målningar, i hvilken man måste gå månader för att kunna orientera sig. Det är en liten skönhetsstat, i hvilken man snart hittar och snart känner sig hemma. Dukarna äro vidare, särskildt efter den senaste omrangeringen, så mönstergillt ordnade. Man finner där inga praktuppvisningar af mästerstycken till fromma för brådskande Bædekerbesökare, som fortast möjligt vilja göra ifrån sig sina plikter som bildade medborgare för att sedan med lugnt samvete kunna ägna sig åt matsedlar och varietéprogram. Allt är ordnadt efter skolor och tidsföljd och ej mera i hvart rum än att man kan njuta af hvarje konstverk. Den sista fördelen med Berlinmuseet är slutligen, att det nästan alltid bjuder på nyheter — och nyheter af första rang. Förra gången jag besökte det, 1893, var det en ny Dürer, som fängslade åskådaren — en den blondaste Gretchen, som oförmodadt blifvit en litet

matronsatt madonna och i eftertänksam stillhet lät det heliga barnet leka med en fågel — kanske hennes egen flicktids och ungdoms burfågel, en komposition full af trohjärtad ro. I år är det den nya Rembrandt, om hvilken alla tidningar så mycket talat och hvilken för en hög summa köpts från England.

Museet hade redan förut en vacker rad arbeten af den store mästarens hand, men bland dessa var väl knappast något af hans förstaklassverk. Bäst af dem är onekligen den duk, som föreställer Potifars hustru anklagande Josef för sin make. Men äfven denna har ej den innebörd af djup mänsklighet, den ström af starkt själslif, som vid Rembrandts yppersta taflor komma våra hjärtan att klappa och våra ögon att tåras. Figurernas ansiktsuttryck äro ej präglade af ett lif, motsvarande den dramatiska situationen. Potifar tar saken så lugnt och likgiltigt, som om han misstrodde sin hustrus tjusningsförmåga, och Josef är blott storögd och förfärad. Ensamt den besvikna frun har den kränkta fåfängans hela hat i sina tindrande ögon — och hon har tillika ett sådant drag af ragata öfver sitt anlete, att man lätt förstår, att ynglingen lämnade manteln i sticket. Men det som är långt mäktigare än denna svagt humoristiska uppfattning af den gamla tragikomedien, är den kulörens glans, den oförlikneliga färgprakt, som lysa ur taflans kostymer och accessoirer. Den trolösa makan sitter vid en stor säng, och den sängen har hela orientens förförelse. Dess kuddar af gyllendamast, dess sängförhängen skina och blända som guld. I sanning, den alkemiens

gåta, öfver hvilken ännu så många af Rembrandts samtida förspillde sina lif, han hade löst den, han hade funnit den hemlighetsfulla dekokten, han, måleriets alkemist, den store guldmakaren, hvilken ensam förmått återgifva skimret i den metall, som varit människosläktets lycka och förödelse! Men om denna duk egentligen blott representerar den utomordentlige koloristen, har den nykomna taflan allt att erbjuda, som konstnären i sina mest inspirerade ögonblick kan skänka. Den stammar från Rembrandts kraftigaste mandomstid, från 1641, året före »Nattvakten». Ännu hade ej olyckor och motgångar fördystrat hans lif. Hans lycka, hans lifsglädje, hans Saskia upplyste ännu med sitt leende hans hus, framgången hade på sina vingar burit honom allt högre upp, och hans själ måste ha varit fylld af en evig skapelseveckas lycka. Och dock hade han lefvat länge nog för att med den förmåga att af de minsta erfarenheter draga djupa konklusioner, som är en af geniets egendomligaste hemligheter, ha till bottnen fattat lifvets svårmod och allt det timligas ostadighet; och så kunde han, midt i blomningens lyckligaste ögonblick, med det själfupplefdas sanning skildra död, skilsmässa, förtviflan och resignation, ty om allt detta är det den stora tafla talar, som Berlinmuseet nu lyckats förvärfva sig.

Duken föreställer »Predikanten Cornelius Ansloo tröstande en änka». Ansloo var en mennoniterpräst — han tillhörde en af de många sekter, hvilka, när protestantismen började stelna efter Luther, fortsatte kampen för ett innerligare religiöst

lif och ett djupare samband mellan själasörjare och församlingsmedlem. Just något af samma känslogång bildar också lifsnerven i denna målning af Ansloo, i sitt studierums stillhet sökande med makten af bibelns ord och sin egen lefnadserfarenhets värma trösta en af dessa betungade, för hvilka i och med förlusten af det käraste allt tycks ramla och förlora sin mening.

I ett arbetsrum, upplyst af en höstefter middags vemodiga, gula ljus, inom ett tungt, brunt förhänge, som liksom förtager allt det fåvitska bullret från gator och människor utanför, sitter prästen i sin rika, pälsbrämade dräkt framför den uppslagna bibelfolianten. Det är en medelålders man med mörka ögon och mörkt skägg. Hatten med de vida brättena kastar skugga öfver pannan. Han talar just — det litet uppdragna ena ögonbrynet, den halföppna munnen, den omedvetna predikstolsgest han gör med högra handen, allt röjer att han företager en hel liten utläggning öfver sitt bibelspråk. Det är en egendomlig blandning af allvarligt medlidande och frånvaro i hans uttryck. Det är som om han börjat, gripen af intresse för den gråtande kvinna, som sitter framför honom, men som om orden småningom begynte komma allt mer maskinmässigt. Hvad hade han icke allt under sitt långa lif som själasörjare fått se af förtviflan, olycka och undergång, och hur många gånger hade han ej måst upprepa samma tröstegrunder! Och så skulle ju ändock allt sluta på samma vis. Sorg var något, som kunde beräknas i månader och mätas med år, och äfven efter den vildaste gråt kom glömskan,

litet förr eller litet senare, men kom. Hvad allt mänskligt var pockande och öfverdrifvet, hur förgängligt och intigt allt, som man kallade fröjd och förtviflan!... Så måste väl den gamle prästen tänka, medan han, sitt kall likmätigt, sökte låta öga och stämma vara idel medkänsla; och kanske kämpade han därtill innerst med en viss harmsen undran inför denna kvinna, som behöft det tyngsta slaget för att vända sig mot det eviga.

Ty att den sörjande varit ett af världens och lyckans skötebarn, därom tala, utom änkedräktens prydliga lyx, framför allt de feta, mjuka händerna. De berätta om ett lyckligt lif utan möda, dessa hvita, bortskämda händer. De ha varit otåliga små flickhänder, som fått leksaker, efter hvilka de sträckt sig, firade ungmöhänder, som det varit en nåd att få se röra sig öfver spinettens tangenter och som man kysst i ödmjuk lycka, om de sträckt sig till hälsning mellan fönstersmygens blomsterlökar, knubbiga fruhänder slutligen, för hvilka andra burit och sträfvat och för hvilka h a n, som nu var borta, lagt kudden till reds och lyft vinflaskan. De kunna ej fatta sin öfvergifvenhet, näsduken glider ur fingrarna — och ingen finns där, som kan taga upp den. Och dock, hvad är allt detta mot hjärtats ensamhet och hela husets tomhet, mot det förfärliga i att det kända ansiktet, de kända ögonen, som ensamt förstodo och speglade ens lif, ej lysa ur stolen midt emot vid härden, mot det förskräckande i denna tystnad, som tycks växa och växa och bli allt hemskare!... Så har hon gått till prästen, och där sitter hon nu, en förkrossad och förtviflad

gammal fru, och hans vackra ord beröra som när hon som liten satt i kyrkan. Hon blir så ringa, så ödmjuk, så utan kraft ens att sörja, och dessa ord om Herrens vilja bringa henne till sist som under en förtrollning. Herrens vilja! Hon vågar icke längre fråga hvarför. Herrens vilja! Hon upprepar det, utan att till sist orka känna någonting mera.

Isynnerhet hennes hufvud hör till det som uttryck mest fulländade Rembrandt målat, och när man en gång sett det, kan man aldrig glömma denna smärta, som snyftat sig trött. Allt det tekniska i taflan är öfver allt beröm; färgen är stämd i en ton i brunt, som, äfven den, stärker det helas stämning af lifsallvar.

Går man ett slag i de angränsande rummen i Berlin-galleriet, finner man utan större svårighet målare, som ur en eller annan synpunkt öfverträffa skaparen af »Cornelius Ansloo tröstande en änka» — van Eyck t. ex. i fråga om andaktsfull höghet, Botticelli, om det gäller fantasiens och drömmens utsökthet, Velasquez vis-à-vis individualiseringens energi. Men Rembrandt är mer än någon af dessa skildraren af lifvets fröjder och sorger, och näppeligen någon annan af de stora konstnärerna har i sitt verk en sådan ström af bred allmänmänsklighet.

24 juli 1895.

BERLINS SALONG.

(1895.)

Den som några gånger förut genomströfvat de årliga stora internationella konstutställningarna i Berlins utställningspark, tager af sig själf, när han råkar in i denna labyrint af taflor — där finnas alltid flera tusen nummer — vissa kloka försiktighetsmått. Först och främst undviker han alla dukar med motiv från 1870—71. Ty andra än tyskar stå ej ut med att se dessa bilder, som nog få historiskt intresse med tiden, men nu uteslutande verka skrytsamma och larmande, som skålar på en preussisk militärmiddag; och hur komma ej Daudets små noveller en i minnet, när ögat t. ex. möter någon af Werners — den store A. von Werners! — interiörer från invasionen i Versailles! Dessa långa, blondskäggiga knektar med sina sporrar och tobakspipor, hur te de sig ej som hunner och vandaler i dessa stilfulla rum, präglade af den latinska smakens jämnmått och elegans!

Man undviker vidare gärna de stora historiska målningarna öfver en eller annan »Staats- und Hauptaction», helst när de äro försedda med en hel liten kommentar i katalogen för att kunna

förstås. Lyckligtvis tycks det gamla konventionella tyska historiemåleriet ligga i dödsryckningarna, och det är på denna utställning en fransman, Roybet, som skördar palmen inom denna genre. Hans enorma tafla öfver Carl den djärfves blodbad i Nesles imponerar — genom sina dimensioner. Den går ett ej oäfvet stycke på väg mot det måleri af 10,000 stadiers längd, om hvilket redan Aristoteles i världen skämtade, men hur mycket starkare, hur mycket skarpare stå ej för minnet de par sidor i Michelets franska historia, som väl gifvit målaren idén, än denna kolossala duk med sitt virrvarr af figurer. Det ser ut som om historiemåleriet måste genomkämpa samma kris som den historiska romanen. Ju mer vi få möjligheter att tränga in i gångna tiders lif, dess likgiltigare blir man för blott yttre rekonstruktion, dess mer fordras af genial hallucination. Men denna visionära syn på forntiden är en gåfva, lika sällsynt som framsynthet, och när det stannar vid kostymer och utensilier, kan man likaså gärna dröja i klädkammare och antikvitetskabinett med detsamma, helst med en del dokument i handen. Kongeniala återuppväckare af döda sekel — som Rosen för 1500-talet eller Zahrtmann för 1600-talet, för att taga ett par kända nordiska namn — får man leta efter med ljus och lykta. I Berlinutställningen finns ej en enda duk med en fläkt af verklig historisk stil.

Slutligen kan man också utan saknad frånse en mängd officiella porträtt. Det har fordrats Lenbachs hela storartade snille för att göra dessa intressanta; han är den rätte historikern bland

målarna för 19:de seklets Tyskland, och framtiden skall — frånsedt all beundran för deras konstnärliga fullkomlighet — konsultera hans Bismarck- och Moltkeporträtt som de djupaste karaktäristiker, som finnas af den tyska järn- och blodålderns män. Men själfve Lenbach har i år blott haft ett par privatmän att föreviga, hvilka tydligen ej gifvit hans pensel hela dess starka ström af inspiration; och hvad de öfriga officiösa porträtten angår — — vare sig nu det är högre officerare i uniform och ordnar eller professorer bland manuskript eller preparat i den tyska filister-redingoten — äro dessa framställningar lika litet fängslande. Dit kan man också räkna en mängd mer eller mindre vackra damer, oftast dekolletterade och i stor toilett, leende öfver solfjädrarnas svandun, eller utsträckta i väntande, något sultaninneaktiga ställningar på chaiselonguer och ottomaner, damer, som det säkert kunde vara behagligt att vara bekant med i verkliga lifvet, men långt mindre roliga på duk, när konstens stora synpunkt kommer med, gripande efter den svarta kulan öfverallt, där den ej finner betydelse, själ, mening. Till och med sådana teknikens virtuoser som Gervex och italienaren Boldini — båda utställa damporträtt — kunna blott med sin utomordentliga och raffinerade lätthet, penseldragets lust och brio, färgens finstämda samklang frälsa dylika bilder af la marquise X och la marquise Y från vanliga fotografiers konstnärliga likgiltighet. Värst är det dock, när dessa målare med fagra ord narra sina dambekanta att kläda sig i sida sammetskläder —

eller tvärtom ganska lätt — och slå ut sitt hår för att sedan blifva målade som en eller annan allegorisk gestalt, med förbluffande och paradoxala underskrifter, som — Troheten o. s. v.

Därmed vill dock för ingen del nekas att utställningen äfven äger flera porträtt, målade i rent artistiskt syfte utan andra bitankar. En Münchenmålare, Habermann, har ett vackert och förnämt självporträtt, och Boldinis familjebild af en medelålders herre, »qui a bien dîné» och nu storskrattande under allehanda helt säkert rätt kryddade galliska infall vänder hemåt med sin småleende fru och dotter, är gjord med ett lif och en abandon, som ovillkorligt smitta till godt humör. Litet hvar har sett gruppen på en Paris-boulevard och dragit på munnen vid beröringen med dess lifslust.

Men äfven om man gör dessa betydliga utgallringar, hvilkas grunder jag antydt, gömmer Berlinutställningen en massa målningar. Det skulle vara för tröttsamt både för läsaren och den som skrifver dessa rader, att ens med aflägsna anspråk på noggrannhet genomgå dessa långa rum och salar, i hvilka olikartade individualiteter om hvarandra med de mest olika medel söka tilltvinga sig ens uppmärksamhet. Jag får nöja mig med några korta och anspråkslösa reflexioner öfver det, som är mest frapperande som roligt och nytt, som mogen och genial konst.

Liksom på den stora utställningen i Antwerpen förra sommaren äro utan fråga amerikanerna de, som så att säga mest »slå i ögonen».

Det är i deras rum en sol, ett ljus, en rörelse, ett ogeneradt »go on», som både öfverraskar och roar. De ha lärt sig all den franska dristigheten och använda den med en oförskräckhet utan like. En af dem, W. Dannat, utställer t. ex. en stor duk, »Spanska sångerskor». De sitta i en lång rad mot en ljus, solhet vägg, dagern är så bländande att den liksom beröfvar gestalterna deras corpus, de hänga i sina ljusa kjolar som en rad kulörta lyktor; och alla de skrattande ansiktena med det kolsvarta håret, den brunbrända hyn, de blodröda läpparna med sina pärlhvita tänder erinra om en knippa sydländska och frestande frukter med någon stark och giftig saft. En rent taskspelaraktig fart är det öfver andra kvinnostudier af honom liksom af hans landsmän. Begåfvad och lustig är också en annan af dem, Gari Melchers, hvilkens stora taflor med bondkvinnor ha en sällsynt bredd och kraft; och den egendomliga kostymen — den är väl nordholländsk? — med de brokiga kapporna och de friesiska hufvorna lyser med en verkligt japansk färgprakt. Men ej blott förvånande tekniker, en förtjusande konstnär, den yppersta naturpoeten på hela utställningen är Alexander Harrison. Alla hans bilder — och jag har sedan sett flera i Dresden och München — äro stämda i en klar och djup tonart. Det är en »flod», blå, stilla och söndagsklar, af dessa, vid hvilkas sakta flöde man drömmer bort sig själf, medan sommaren skapar och bränner rundt om, och så en nattstämning, med djupgrönt vatten och himmel, allt smaragd, med en lycka, en

stillhet, en svalka, som man minnes som musik, som ett djupt och lugnt largo.

Hur litet och på slump, som denna sommar kommit till Berlin från franska konstnärer (och af det lilla, som kommit, är åtskilligt så otrefligt som ett af Bérauds vedervärdiga religiösa målerier med dess kalla blague och effektsökeri öfver denna gjorda sammanställning af Frälsaren och Paris' sista modefigurer) intager dock alltid fransk konst första platsen på en modern utställning. Bakom det, som utställes, äfven när det ej är betydande, känner man beständigt det medfödda försteget, den stora traditionens, den oaflåtliga utvecklingens försteg. Alltid skall i en salong med franska taflor ett språk föras af en finhet och en säkerhet, äfven in i vågstyckena, som ej kan existera annat än efter generationers aldrig afstannade arbete. Det är konstens blåa blod, som talar, äfven när det kan tyckas vara utspädt nog. Här i Berlin möter man dessutom två stora mästare, två motsatser, men båda väl visande allt hvad fransk konst kan erbjuda af genial skärpa och ytterlig förfining — Besnard och Carrière. Besnards största duk heter i katalogen »Ponies, plågade af flugor». Det låter mera prosaiskt, men man studsar tillbaka inför det fantasmagori af färger, som duken erbjuder, hästarna fosforescera och marken skimrar i sol och skugga som beströdd med ädelsten, men hvilket lif — aldrig var det utslitna Sergelska uttrycket mer på sin plats. Hans andra tafla är en egendomlig familjeinteriör från ett franskt hem, som verkar säll-

samt i all sin jämna hvardaglighet, som när ridån går upp öfver en Maeterlincksk interiör. Men det intima, innerliga i ett hemlif, som Besnard här sökt framställa — det är just styrkan i Carrières dukar. Man vet, att han är en gifven skuggmålare — aldrig har väl skymningen ägt en mer hängifven son än han. Berlinertaflan är också en familjescen. En medelålders kvinna med något skarpt öfver de bruna ögonen och den slutna munnen, som talar om, att lifvet tvungit henne att försaka för egen del och kämpa för andra, ännu svagare än hon själf, sitter omgifven af systrar i olika åldrar i ett halfskumt rum. Mörkret växer och växer, svepande allt mera in dem i sitt hölje, blott blickar och munnar lysa alltjämt i olika hopp, men med samma dunkla känsla af melankoli och vanmäktig längtan. Det är en obeskriflig charme öfver denna stilla bild af en krets, ännu sluten, men hvilken den, som alla andra, skall splittras så meningslöst. Det är som en konstnärs hem och syskon, sedda i minnet under en vemodstimme — man nämner blott förnamnen för sig själf, och ur dessa komma världar af minnen, svarta och gyllene kedjor af historier, allt i ett ögonblick, medan alla de kära tyckas ännu sitta där i känd förtrolighet. Ett ögonblick igen — man stryker handen öfver pannan, synen är borta, och alla dessa också borta, en här, en där, skingrade af åren...

Så står för mig — när jag blott vill tänka på det allra hufvudsakligaste — det som man ogillar och det som man älskar på Berlinutställningen. Men värden då, frågar någon, värden,

den tyska konsten? Jo, den fanns tillstädes. Men det synes mig blott vara en enda krets af tyska artister, som skapat verkligt betydelsefulla saker — och det är secessionisterna från München, med Stuck, en sekularkonstnär, i spetsen. Om dessa talar jag dock helst i sammanhang med deras speciella utställning i München.

16 juli 1895.

KONSTUTSTÄLLNINGARNA I MÜNCHEN.

(1895)

Heines bekanta skämt med Tysklands Athen, som ännu ej hunnit mer än att förvärfva sig Alkibiades' hund, skulle i närvarande tid vara bra antikveradt, isynnerhet om frågan gäller konst. Hvar gång man besöker den glada Isarstaden, måste man häpna inför den mängd af större och mindre gallerier, konstutställningar och konstbutiker, som möta en, hvart man vänder ögonen. Utställningarna täfla verkligen med bierstugorna i antal, och en rättskaffens münchnares lif lär svinga i en ständig pendelrörelse mellan ölet och oljefärgen.

De stora årliga utställningarna i München äro också ovanligt lärorika att studera. De gifva utan fråga den bästa öfversikten af den tyska konstfliten, och genom den allt starkare internationella anslutning, som kommer dem till del, låta de den intresserade se ett godt stycke utöfver Tysklands gränser.

Münchens artister äro, som bekant, sedan 1893 delade i två läger — det stora konstnärsförbundet, som exponerar i det »kungliga glaspalatset», och »Secession», som har sin lilla paviljong vid Prinz-

regentenstrasse, i en af det dammiga Münchens njutbaraste trakter, ej långt från den engelska parken. Orsaken till utbrytningen var naturligtvis den gamla vanliga. Stugan blef för trång för en räcka nydanare och nyskapare, starka individualiteter, som på längden ej stodo ut med det enerverande grannskapet af den mängd temperamentlösa rutinarbetare, hvilka jämte de många verkliga krafterna måste finnas i ett på bred basis organiseradt konstnärssamhälle. I konstens och diktens värld har anarkien särskildt för vår tid visat sig som den bästa af styrelseformer, och schismens följder ha varit de lyckligaste. I secessionen har München fått en liten utvald utställning, präglad af lefvande och sträfvande konst, och splittringen har gifvit det hela ett eldfullare, mer passionerande intresse — för att nu ej tala om den fördel, som ligger i, att utställningarna blifva mindre. I det hänseendet kan man bara önska ytterligare och ytterligare secessioner, till dess utställningarna blifva öfverskådliga och åtminstone i någon mån enhetliga. Det är så tröttsamt att från tafla till tafla behöfva omställa sitt objektiv för att rätt fånga och förstå bilden. Med några korta ord, i en rad flyktiga aforismer vill jag nu söka karaktärisera det viktigaste dessa båda utställningar ha att erbjuda. Båda äro, som sagdt, internationella; dock äro de olika länderna mycket nyckfullt företrädda, än helt enstaka, än rikt och fylligt. Af fransk konst finnes sålunda denna sommar knappast någonting i München. Som en härförare utan armé står Manet på secessionen med en grann, stor duk — en leende, svarthårig,

självförnöjd musikant, som ute på en äng underhåller några i kappor höljda lyssnare. Den vackra taflan visar framför allt hur passioneradt, hur intimt den store revolutionären studerat sina klassici — ty hela verket är genomsyradt af minnen från gammalt spanskt måleri. Af de öfriga få fransmän, som utställa, når knappast något verk öfver medelmåttan. Spanjorer och italienare ha ej heller lämnat något af särskildt intresse. Detsamma gäller i det stora hela nordborna, om man undantager Bruno Liljefors' stora skogsparti med fåglar — mäktigt och stort, som alla dylika motiv blifva i hans hand. Hvilken pust af fri natur är det icke i dem alla! Midt i den kvafva, sydtyska värmen tycker man sig formligt känna den svenska skogens och vildmarkens friska, sträfva vind! Dess fläkt måste förnimmas, dess stämning, sådan blott jägaren och den ensamme skogsvandraren, som går de otrådda stigarna långt från människoboningar, kan finna den, måste göra sig gällande i hvilken omgifning som helst. Och det är icke alla våra nordiska berömdheter, som tåla ett sådant eldprof. Jag såg t. ex. i Berlin, hur till och med den mest geniale af alla medelmåttor, Kröyer, blef som ihjälslagen af sitt grannskap.

Hans fru och hans hund, som se på månen vid hafsstranden — man vet ej, hvem som är mest svärmisk af dem båda — en förstoring af den duk, som fanns på hans utställning i Stockholm, hade i Berlin oturen att komma alldeles intill Franz Stucks saker — och bredvid dennes slutna, geniala och

lidelsefulla konst måste man nästan draga på munnen åt danskens ljumma Klampenborgsromantik.

Något talrikare förekomma holländarna med mästaren Israëls i spetsen. Hans stora måleri, föreställande ett par sjömän, som bära de lyfta ankarna ur bränningarna för ett fartyg, som vill till hafs, skulle dock en nordisk konstnär — exempelvis Krogh — säkerligen utfört med långt större verve öfver figurerna och långt mer blåsande och skummande sälta i luft och vatten. En hel rad andra holländare upptaga de gamla traditionerna, måla interiörer från arbetsinrättningar, hospital etc., men utan humor eller tragik, rätt tråkigt i det hela. Dock äro utställarna alltför få för att gifva någon idé om modern nederländsk konst.

Annorlunda är förhållandet med belgierna; både i Berlin och här i München förekomma de i massor, och i Tyskland liksom vid utställningen i Antwerpen förra sommaren gifva de samma intryck af frodig lifskraft. Måleriet tyckes aldrig kunna dö i Flanderns klassiska jord. Där spirar grodd af alla sorters frön, och själfva öfverdrifterna vittna om alstringens hälsa. Där finnas symbolister, som blott äro kuriösa och ingenting annat, såsom J. Leempoels, som målat ingenting mindre än — »Ödet och människorna» i form af en oräknelig massa händer, händer med kors, mitror, spiror och blommor, bedjande och hotande händer, alla sträckta mot ett dystert, i molnen sväfvande, af en slocknande solkrans omflutet hufvud. Det är en idé, som Victor Hugo skulle gjort sublima vers af; men hur löjlig och omålerisk blir den ej som tafla! Å andra sidan

finner man en artist som Fernand Khnoppf, en excentriker helt visst, men med hvilka utsökta drömmar och hvilken i all sin gåtfullhet genomträngande poesi! Tag t. ex. den sällsamma fantasi konstnären benämnt »En blå vinge». Närmast i förgrunden ser man af en liggande kvinna blott det dödt utsträckta benet nedanför ett marmorhufvud — ödets Medusahufvud med de slutna ögonen och den slutna munnen — och bakom står så en högväxt, dominerande kvinna i blå slöja och ser framåt med en dunkel, berusad och melankolisk blick. Först efter långt grubbel fick jag den förklaringen ur duken, att konstnären skildrat en drömmens eller kärlekens martyr, som lyft sig på den blå vinge, som ej bär — och död har hon, som så många, störtat ned inför det blinda marmor-ödets obevekliga leende. Men man skall ej alls på det sättet äflas att finna en lösning på ett konstverk som på en rebus; man skall låta det verka på sin fantasi med en drömsyns sköna oförklarlighet — först då skall man fullt njuta den raffinerade och suggestiva makten i Khnoppfs kvinnoansikten med deras gäckande blandning af ojordiskhet och fördärf. Lika kraftigt är verklighetskonsten företrädd. En Antwerpenmålare, F. Nys, har ett månskenslandskap af betydande styrka, med stora höstackar kring en hvit byggnad, som i det skarpa skenet får hela den egendomliga, liksom fantastiskt ökade relief, som är månskensnätternas hemlighet. Och andra belgier ha gjort de nyktraste framställningar ur arbets- och

hvardagslif med en bredd, som gör dem fängslande och intressanta. Det är lif öfver hela linjen.

Mycket talrika äro till sist denna sommar i Berlin och München skottar och engelsmän, isynnerhet de förra, af hvilkas berömda Glasgow-artister en hel rad infunnit sig, de flesta med många nummer. För mig äro dessa ganska nya bekantskaper, och om sådana bör man ju uttala sig med försiktighet, men nog synes det mig som om väl mycken och öfverdrifven förtjusning slösats på deras helt säkert fina, nästan alltid distinguerade, men litet blodfattiga och kyliga konst. Det är framför allt landskap, som de utställa, hållna i fina, delikata färger; det är toner i grönt, blekblått och hvitt, så utsökta som man endast finner dem på gammalt kinesiskt porslin. Förtjusande som stämning och uppfattning är en hel rad dukar af Hamilton, A. Kay, Mac-Gregor och andra eller, för att stanna vid några särskilda, Thomas' gryningsskildringar med måne som slocknar, sönderslitna skyar, drifna af den kalla morgonvinden, och blek luft öfver daggig och däfven jord. Det är balladstämning öfver dem — de verka med samma anslag som de verser ur gamla sånger, Walter Scott satte till motto öfver sina kapitel, och man väntar, att med solen, som går upp, ett äfventyr skall begynna... Men trots den poetiska färgen i många af dessa verk, förefalla de en smula dämpadt salongseleganta, låta en tänka på en förnäm men blek anemi. Man älskar ju numera en starkare och hänsynslösare hängifvenhet i känslan

för, och ett större, mer monumentalt återgifvande af naturen.

Några engelska konsekventa dröm- och stämningsmålare i glaspalatset synas mig långt intressantare. Det gäller kanske mest Robert Fowler, som har en rad stora taflor i München, af hvilka några aftonstämningar äro rent förtjusande. Man skall leta efter något mer musikaliskt som komposition, färg och drömmeri än den fantasi i »bleu mourant» och mossgrönt, som han kallar »Begynnande natt». I en park med gröna gräsmattor och silfverbleka sjöar, beslöjade af skymningen, ligger en naken kvinna utsträckt, med det blekröda håret öfver skuldrorna, fingret öfver munnen, och ögonen, som spegla markens grönska, öppna mot natten. Och bakom henne skymtar åter samma gestalt med samma blekröda hår och samma ögon, gröna som en skogssjös, blott svagare, blekare. Det är ett öfverraskande eko, ett s m o r z a n d o, som gifver hela nattens smältande och hemlighetsfulla bortdöende.

Efter denna korta mönstring af den utländska afdelningen i München kommer turen till det tyska måleriet själft. Liksom i Berlin öfverraskas man af, att i det historiska Tyskland ej något spår af intresse finns för återuppväckandet af döda tidskiften. Kanske drömmer i någon vrå af glaspalatset någon däst Nero eller någon mager Carl V af dem, som aldrig saknas på de stora utställningarna, men af de verkliga artisterna har knappast någon enda gjort en historisk bild, med undantag af den nyligen aflidne W. von Lindenschmidt, hvilken med sin fram-

ställning af Wilhelms af Oranien mord — en scen, som gör intryck af att tillhöra femte akten i ett efter-Schillerskt sorgespel på blankvers — står som den siste mohikanen inom en förr så besökt jaktmark.

Egendomligare är emellertid bristen på religiöst måleri. Hvar och en vet ju, hur mycket de senaste årens konst eljes sysselsatt sig med trons, extasens och den bibliska legendens värld, som så starkt bjuder just den ofattbara vällukt af mystiska rosengårdar, just den oändliga fjärrsyn mot blå stjärnhimlar, som den naturalistiska riktningen så länge låtit oss sakna. Det religiösa måleri, som möter i München (liksom i Berlin), är så obetydligt både till kvantitet och kvalitet, att det tycks gifva de skeptiska rätt, som älska att kalla denna penselns och pennans magnetiska dragning mot kristendomen en ren modesak, hvilken lika hastigt skulle komma ur bruk som damernas helgonfrisur à la Botticelli. Det finns knappast någon duk mer än en af münchnaren Exter, som har verkligt religiös ton; och själfva genrens tyske nyskapare och mästare, Uhde, tyckes trött på den blida psalmmelodi han så många gånger spelat. En enda af hans taflor på secessionen påminner om hans gamla. Det är en julafton med snö, som obehagligt stöter på pietistiskt julkort. I en framställning af »Heliga tre Konungar» har han sökt att få fram folksagans bjärta och naiva hållning, men utan att lyckas. Vare sig man erinrar sig den gamla konstens allvarliga och praktfulla behandling af motivet eller Goethes lilla humoristiska trettondagsvisa om de

tre heliga potentaterna, som »gärna äta, gärna dricka, men ogärna betala», förefaller hans målade sägen lika karaktärslös. En Münchenartist af otvifvelaktig begåfning, Max Slevogt, har bättre lyckats att göra något liknande med sin på en gång barbariskt granna och groteskt upprymda »Salomes dans». Herodes står i en grann, kanariegul nattrock, ögonen tindra i hufvudet på honom och han applåderar af alla krafter. En sådan magdans som Salomes har han tydligen ej i sina djärfvaste drömmar föreställt sig. Det talar lössläppt ungdomlighet ur denna koloristiskt praktfulla tafla. Uhdes största duk slutligen har ett egendomligt ämne. Det är en soldatesk-scen med knektar, som spela tärning om Kristi mantel. Målaren hade svårligen kunnat hitta ett motiv mer främmande för hans veka, ömma, innerliga lynne. Också lämnar hans framställning åskådaren alldeles oberörd. Man tänke sig en af de gamla spanjorerna målande en dylik krets af galgfåglar, så att de — liksom den vilda humorn i Shakesperes sorgespel — indirekt afspegla tragediens djup och fasa! Det är pinsamt att se en konstnär så på retur som Uhde. När man återser hans gamla berömda taflor i de tyska gallerierna, känner man dock att han hade den rätta andakten. Till och med hans svagheter, det sväfvande i teckningen, det fattiga i färgen, bidrogo till att väcka den genklang af barndomens kyrkklockor, den stämning af ensliga, fattiga byar, sökande hägn kring sin kyrka, som strömmade ut från hans taflor. Han har än en gång visat det religiösa måleriets möjlighet med trons innebörd, med ödmjuk anslutning till de små

och enfaldiga, för hvilka dock läran främst predikats — skulle det ej vara möjligt att i modern tid realisera det, utan denna oreflekterade tro, som så få själar äga? Det är ej möjligt annat, ty hur skulle konsten eljes lekamliggöra hela den följd af moraliska och filosofiska idéer, som i nya testamentet fått lif och gestalt? För att blott nämna en, den djupaste, den, på hvilken — enligt en af seklets själfullaste tänkare, J. de Maistre — hela människolifvet hvilar — offrets idé, hvar finna en sådan bild för den som i passionshistorien? De religiösa symbolerna kan konsten än mindre undvara än de hedniska, och det verkligt religiösa måleriets sällsynthet sammanfaller väl i sista hand med sällsyntheten af djupt tänkande konstnärspersonligheter.

Saklöst kan man i en så kort redogörelse som denna förbigå genre- och anekdottaflorna — måleriets blandade ämnen — och om landskapsmåleriet fälla det omdöme, att det kanske af alla grenar presenterar sig jämnast här på München-utställningen. Nästan från alla Tysklands konstnärssamhällen finner man gripande och starka naturskildringar med afgjord benägenhet att åstadkomma kraftfull och stiliserad verkan. Särskildt intresseväckande är en krets unga landskapsmålare, som bildat en koloni vid en liten ort utanför Bremen, Worpswede, för att där i ständigt och omedelbart samspråk med den nordtyska naturen komma dess innersta väsen in på lifvet.

Jag har gömt det bästa till sist, det vill säga, hvad man kan kalla det fantastiska tyska måleriet;

ty hur många verkligt fängslande och poesifulla verk denna afdelning i München gömmer af andra äldre och yngre konstnärer, kan man i en summarisk redogörelse blott tänka på två, den gamle mästaren Böcklin och den unge mästaren Stuck. Och hvilken charme är det icke att se och att tala om dem båda?

Arnold Böcklin, hvilkens konst så länge mötts af oförståendets kyla och hånets spefulla axelryckningar, har haft den sällsynta titaniska hälsa och alstringskraft, som intet motstånd bryter; och har han icke också under dessa sista decennier nått en berömmelse, gränsande till apoteos! Ej blott som Tysklands, nej, hela århundradets störste målare proklameras han af alla läger, och gamla och unga »secessioner» slitas om äran att kunna visa några dukar af hans hand. Sällan har väl också — sedan ungrenässansen — en konstnär fått sådana Aladdinsgåfvor, en sådan skaparkraft, ett sådant skönhetssinne, ett så öppet, bredt och starkt temperament. Man kommer att tänka på Goethe, ty Böcklin sträcker sig liksom denne utöfver hvad man brukar kalla germanskt. Med sitt tyska tänkarlynne förbinder han som Iphigenias skald hellenismen, men en hellenism friskare, ursprungligare än Weimarskaldens. Dennes Grekland var Sofokles' reflekterade, civiliserade land; Böcklins är Homeros' Grekland — strålande ännu i den äldsta ålderns dagg och sol, fylldt af sköna och groteska naturväsen, af centaurer, fauner och najader, styrdt af de stora naturmakterna, sådana de ännu ohöljda tedde sig för den primitiva tid, då myter, sägner

och religioner skapades. Med en konst, som lärt af italienska och flamländska renässansen och dock är självständig med sin grekiska skönhet öfver kompositionens rytm och figurernas rörelse, är det han målat dessa fantasier, i hvilka man framför allt finner, ej människolif, ej det växlande och tillfälliga, som är vår glädje och vår sorg, utan naturen, den eviga ramen för allt detta, och de eviga krafter — kärlek, död, hat, skräck — som till yttersta dagen skola gifva den stora mönsterschablonen åt människoödenas skiftande väf.

De bästa af de många i München utställda taflorna äro redan gamla, kända genom afbildningar, som den beundransvärda Centaurstriden m. fl.; de nymålade, som ha de senaste årens signatur, äro, hvilket man ej kan undra öfver — mästaren är född 1827 — betydligt mattare. Bristen på individualisering i ansiktena, den underordnade roll, som människosjälens lif spelar i hans verk, bli liksom mera störande, när den öfriga gestaltningskraften aftager. Man blir medelmåttigt intresserad af en Venus Genetrix med ett likgiltigt ansikte, stående och spelande på en triangel i en varietéaktig pose; och själfva färgen, som haft all högsommarens mättade glans, börjar bli litet konventionellt praktfull med röda och blå kulörer af en alltför litet komplicerad färgglädje. Mest märkes allt detta, när Böcklin målar religiösa saker — han har aldrig blifvit döpt annat än i de flodvatten, där nymferna bada, och i den dagg, som lyser å de timjanfält, där faunerna spela. Han är själf den siste centauren

i en grå, modern värld — och borde då låta nazarenernas grubbel vara.

Att jämföra Stuck med Böcklin vore olämpligt, den unge målaren har intet af den gamle mästarens ljusa och öppna lynne och föga af hans breda humör. Böcklin spelar på en stor klaviatur och framför allt i diskant, Stuck har en begränsad, mörk oktav i basen, men den trakterar han med ett mästerskap, som är oförlikneligt. Är Böcklin grekiskt ljus, skön och öppen, är Stuck en romare, lidelsefullt skarp och energisk. Det är ingen tillfällighet att hans »Danserskor» te sig som de yppersta pompejanska målningar — det är en rent Horatiansk dansrytm öfver deras lemmar. Och allt han utställer, intill det minsta, har på samma gång det våldsamma, passionerade och sinnliga lif, som måste vara hans egen själs, och den utförandets slutna säkerhet, som gifver det sjudande innehållet den knappaste och skarpaste form. Af det tiotal arbeten af hans hand, som i sommar finnas i Berlin och München, äro två utomordentliga mästerverk — »Synden» och »Vampyren».

»Synden», en naken kvinna, omslingrad af sin orm, hvilkens hufvud ligger tätt intill hennes eget, är känd genom massor af olika reproduktioner, och dock kan ingen afbildning göra den rättvisa. Halfva verkan ligger i den beundransvärda färgen med hemska och skimrande toner af ormfjäll, smaragd och svafvel, och midt i denna glans den matta hvitheten i kvinnans hy, den smärtsamma rodnaden i hennes omättliga mun, den förfärliga, på en gång tiggande och bjudande blicken, som,

envis som begärelsens, följer en hvart man går i det rum taflan hänger. Det är fulländadt som dyster kraft, och ensamt ett helt poem kan uttrycka dess förskräckande och trolska makt.

»Vampyren» varierar samma stämning. Hur många, otaliga gånger är ej den, liksom Synden, af målarkonsten förkroppsligad — och dock är Stucks ensamstående i sin vilda fart. Framför en mörk himmel, endast belyst af en reflex i blod, ligger vampyren och suger lifssaften från den mans läppar, som hon omfattat med sina klor. Hennes brunröda hår faller tungt och löst mot hans bleka tinning, och han, som tigger — är det om förintelse eller förbarmande? — är en martyrgestalt, som man måste gå till Ribera för att finna motstycke till.

Och denna våldsamma konst är dock så säker. Beundrande stannar man inför ett porträtt af den unge mästaren. Det finns ingenting blidt eller älskvärdt i den typen — ett tjuraktigt, blekt hufvud, så prägladt af lidelse som dessa profiler man ser från den italienska renässansens fördärfvade condottierfamiljer och hvilka tyckas ej kunna härda ut under bördan af sina egna passioner. Och man undrar öfver att denne konstnär vid så unga år förmått hålla sin lidelsefullhet så samlad och i tygeln, som en öfverlägsen ryttare sin häst, och kunnat rida den med en sådan suverän skicklighet i den högre skolan.

13 aug. 1895.

ÄNNU EN GÅNG BÖCKLIN.

I.

Som bekant är man kanske mot ingenting så sträng som mot entusiasmen och modet från i fjol. Konst, som hvarken äger det nyas eggelse eller det gamlas och beprövades makt, bedömes ofta med orättvis hårdhet. Det är en sådan förmildrande omständighet, som man behöfver erinra sig, då man åter kommer ansikte mot ansikte med mycket inom den moderna tyska konst, som man ännu för några år sedan omfattade med en till hänförelse gränsande beundran. Och dock är det sannolikt icke endast detta, utan något kardinalfel hos denna konst själf, som låtit den så fort åldras — eller rättare så snart kommit äfven den kärleksfulle betraktarens värme att svalna, ja, till och med att någon gång sjunka under nollpunkten.

För några månader sedan stod jag i ett sidorum af ett stort galleri i Wien, behärskadt af en ofantlig målning af Klinger, »Kristus i Olympen». Allt var grandiost tilltaget på denna jättetafla, mått, former, ämne, allt, ända till den kolossala ramen, prydd med upphöjda grinande ansiktsmasker. Det gamla Ehrensvärdska ordet »kolonner,

hvad gören I?» måste inför ett sådant verk sväfva på en svensks läppar. Ty allt detta var naturligtvis gjordt med orubbligt tyskt allvar. Någon den minsta fläkt af Parnys hedna och hädiska skämt med nazarenens besök i den grekiska gudakarnevalens lättsinniga himmel fanns icke på den stora duken. En tysk universitetsprofessor skulle lätt kunnat tolka målningens innebörd som en i den germanska kulturens insegel vunnen högre förening af antik och kristendom. Jag önskade visst icke någon illustration till den fräcke Parny, men jag klandrar taflan för dess programmässiga tomhet under de stora åthäfvorna: Viel Geschrei und wenig Wolle! Mindre än hvilket som helst af jordens gräs sade mig denna anspråksfulla kolossalbild om två civilisationer. Ögat gled bort från denna stora duk, på hvilken det ej kunde hitta en uttrycksfull form eller en fantasiväckande färgförbindelse, och medan blicken letade ett fäste, hittade den på en angränsande vägg en liten blyertsteckning af Segantini. Å, den blygsammaste lilla sak i världen, utan både gudar och filosofi. Ett stycke åker i träde, och ett bondfolk, eftertänksamt böjdt öfver sin mark i det bleka skenet från en försvinnande sol. Ett litet motiv, alldagligt som det dagliga bröd, på hvilket väl bonden och hans kvinna grubblade, där de stodo på sin svetts och sin förhoppnings jordlapp. Men som den växte, den lilla biten, i sin enkla högtidlighet och sitt kärfva, manliga behandlingssätt! Medan Klingers gudagrupper förflyktigades till ett regissörspel, fingo Segantinis små figurer episk betydelsefullhet.

Samma kontrast mötte mig härom veckan i Berlin, men i stället för Klinger var det Böcklin, som utstod täflan. Det faller af sig själft, att han bestod den med helt annan glans, så ojämförligt mycket ursprungligare och större som hans konstnärstemperament är, med dess sällsynt utpräglade originalitet och i modern tid hart när enastående inbillningskraft. Men äfven hos Böcklin framträdde vid förnyad konfrontation begränsningen och bristerna vida bjärtare, än då verken grepo med nyhetens behag. Tydligare än förr måste kritikern känna, hur frånvaron af naturlig förfining och kultur störde hans verk, och hur rent svaga de voro, blott Böcklin lämnade sitt konstnärskaps innersta sfär, det område af saga och sägen, primitiv naturkult och grotesk fantasilek, inom hvilket enbart hans inventioner och uttrycksmedel fullständigt stämde samman. Berlinermuseet bjöd denna sommar icke blott på sina egna, numera ganska talrika nummer af mästarens arbeten, men dessutom på en hel liten »låneutställning» af taflor ur enskild ägo, däribland ett par af konstnärens mest berömda. Från Berlin kom jag till Basel, mästarens födelsestad, som nu ägnat sitt museums största sal enbart åt den en gång som förlorad son betraktade konstnären. Under loppet af några månader har jag återsett de flesta af Böcklins mer kända och tillgängliga verk och vill därför lämna några kritiska intryck från hans konst.

Det är otvifvelaktigt, att Böcklins stjärna för ögonblicket äfven i Tyskland synes vilja dala

åtskilliga grader ned från zenit. För några år sedan vågade jag i en för öfrigt mycket entusiastisk liten skiss, hvilkens beundran för konstnärens mytdanande fantasimakt jag allt fortfarande vidhåller, sammanställa Böcklin med Corot och Puvis de Chavannes och antyda det drag af »barbar», som i jämförelse med dessa af söderns klassicitet impregnerade latinska mästare fanns hos den genialiske men grofhuggne schweizermålaren. De germanska efterpratarna hemma hos oss, som funno sig skandaliserade af denna jämförelse, skulle bara se, i hvilken långt mer förkastlig mening tyska konstskriftställare sedan gifvit Böcklin just detta epitet »barbarisk». Björnson, som högtidligt och med af all sakkännedom ogrumladt omdöme förkunnade honom vara 1800-talets störste konstnär, kunde t. ex. i Meier-Graefes just i dagarna utgifna framställning af det moderna måleriets historia se, hur han nu uppfattas af sina landsmän. Dock, dylika ytterligheter tilltala mig mycket litet, i hvilken riktning de än gå. Låtom »detta vara detta» och i stället söka närmare än förut karaktärisera Böcklins konst.

Böcklin har — åtminstone utom fackkretsarna — alltför mycket betraktats som ett abstrakt fenomen af genast fullfärdig och målmedveten originalitet. I själfva verket hade också han en rätt lång studiebana, innan han fann sin fulla personlighet. Detta rent Böcklinska, som skymtar för våra ögon, då hans namn nämnes — en bild från mänskligheten ungdomstid, strålande i sagoklara och sagobjärta färger — finner man knappast

i hans alstring förrän in på 1870-talet, då han själf öfverskridit 40-årens gräns och redan hade bakom sig en rik verksamhet. Hans första ungdoms arbeten röja hvarken jäsande kraft eller en orolig individualitet, som söker sig nya vägar. Det är tvärtom hyggliga och anspråkslösa små bilder, merendels små både till dimensioner och uppgifter. Några små porträtt från denna tid sakna all märkvärdighet. Icke ens när dessa människor spelat en ingripande roll i den hetblodige unge artistens »Sturm und Drang» förmår han afvinna deras drag någon egentlig själsstämning. I Basel finns ett litet porträtt af en ung flicka, med hvilken Böcklin under ungdomsåren var trolofvad. Det gör anspråk på lyrik. Den i förtid medelåldriga schweiziskan står bland höströdt vildt vin. Men uttrycket är snustorrt. Äfven senare under sin största tid blir ju Böcklin aldrig någon betydande människoskildrare. Han nöjer sig oftast med en effektfull pose eller förklädnad. Känslan för individualitetens språk och personlighetens biktskrift i anletsdrag, hållning och uppenbarelse saknade han, liksom känslan för differentieradt själslif i det hela. Det är den sida hos honom, som icke är germansk. Hur väl ser man det icke just i Basel, där mästaren Holbein hänger strax intill. Vida mer intresse hafva hans tidiga landskap. Ett litet från 1850 röjer redan en exotisk glöd och makt. Det är en grön sjö, omgifven af röda klippor, och den lilla duken gifver vision af en ökentrakt med grandios prägel. Men 1850 hade Böcklin redan

skol- och gesällåren bakom sig och mognade i Rom till konstnär på egen hand.

1850-talet bildar så att säga en præhistorisk period i Böcklins lif. Först mot dess slut tränger hans namn utom kamratringen. Men arbetena från denna tid hafva ett särskildt behag. Det är landskap, merendels interiörer från någon sydländsk skog, mättad af högsommarens stillhet och värme. Figurerna i dessa landskap äro små och vilja ingalunda draga till sig uppmärksamheten från naturomgifningen, än mindre som senare helt personifiera densamma. En liten satyr, som ligger sträckt på gräsbädden under löfhvalfvet och spelar sig själf i sömn på sin vasspipa, synes lika organiskt framvuxen ur jorden som trädstammarna ikring. Hans ragg är gråbrun, hans ansikte rödt som marken — det är som han af naturen fått den skyddande förklädnad, zoologerna kalla »mimicry», så går han upp i landskapet. Det samma gäller den bekanta faunen, som blåser i säfven, genom hvilken Böcklin först tillvann sig större erkännande. Men dessa figurer äro ofta med en utsökt fin rytmik insatta i landskapen, och blottar konstnären i denna sydländska sommar en liten nymfs nakenhet, sker det med sinnligt ungdomsfrisk gratie. Båda dessa egenskaper gå sedermera förlorade under konstnärens utveckling mot det primitivt uttrycksfulla och våldsamma. I det hela tala dessa dukar om, hur högt konstnären älskat söderns sommar. Här finns redan Panstämningen, äktare kanske än sedermera, middagstimmens stillhet och solmystik, då alla skuggor krympt samman, och Böcklins

måleri har intet af hans senare tids prismatiska klarhet och lysskärpa, men rör sig litet traditionellt med mjukt hopstämda toner af brunt och grönt.

Sådan är Böcklins begynnelse som naturpoet. Arbeten från denna tid finnas mångenstädes, och den enda tafla af hans hand, som hamnat i Sverige — i Fürstenbergska galleriet — tillhör denna Böcklinska gryningstid med dess ungdomligt fina och återhållsamma harmoni.

Dock, arbeten som dessa blefvo otillräckliga för hans af saft och alstringskraft formligt öfversvallande fantasi. Hans temperament sökte mäktigare utlopp, och det var då i främsta rummet ideallandskapet i stor måttstock, som föresväfvade honom, såsom det måste föresväfva hvarje inbillningsrik konstnär på Italiens klassiska mark. Detta lands underbara försmältning af klassisk poesi, historiska minnen, flera världsåldrar af kultur, allt hophållet af en outtröttligt blommande natur, hade ju också med Claude och Poussin frambragt det första moderna landskapsmåleriet i stor stil. När Böcklin vid sin unga romerska hustrus hand blef hemmastadd i dess bygder, sökte han också i stora skapelser gifva deras ideala återspegling. Hans »Dianas jakt» i Basel och »Villa vid hafvet» i Schacks galleri i München, båda från 1860-talets förra hälft, äro typiska prof härpå — det sista allbekanta verket isynnerhet. Men trots allt blef han aldrig riktigt förmäld med den italienska naturen, och just klassiciteten är det hans ideallandskap sakna. Hvar finns hos Böcklin detta sinne för rummets vidd och fjärrblickens poesi, som fyller

bröstet med njutning och behag framför en duk af Claude, hvar denna linjens, synrandens långa bortdöende, som liknar ett långt melodiöst stråkdrag på en gammal violin? Hvilken märkvärdig adel är det icke öfver strandpalatsen i Claudes kustbilder, och hur utandas de icke, med sina höga farkoster, en virgiliansk poesi! Rummet är hos Böcklin ofta oklart, kulissaktigt grundt och effektfullt, den musikaliska klangen är mångstämmig, rik, men ofta skrällande, hans byggnadsverk en praktfull, men merendels osolid och oorganisk teaterarkitektur. Tänker man åter på Poussin och minnes det storartade elegiska allvar, med hvilket han behandlar jorden, terrängen, så allt annat synes förgängligt och betydelselöst mot dess dunkelgröna evighet, saknar man hos Böcklin också denna djupa telluriska känsla. En konstruktör var Böcklin icke i den meningen, och hur noga han — som vi veta genom uppteckningar af hans vänner — tänkte ut sina verk, sakna hans landskap planens sammanhang och logik. De äro närmast lysande hägringar, brokiga fantasmagorier. Slutligen inlägger han gärna — man ihågkomme t. ex. den svartklädda damen vid strandbrädden på »Villan vid hafvet» — ett stämningsnovellistiskt element, som kan verka »intressant», men som dock förminskar totalintrycket. Aldrig gör sig en enstaka stämningsingrediens så gällande hos Claude eller Poussin. Som en flyktig vattenbubbla i en djup källa försvinner det enstaka människoödet i dessa mäktiga landskap, i hvilka åldrar och släkten lefvat

och gått under och man ur de gamla trädens skugga hör som ett andesus af oräkneliga människolif.

Så blef Böcklin aldrig någon skapare af stora ideala landskap. Starkt, mången gång ståtligt har hans fantasi återgifvit Italiens natur — Toscanas skogshöjder, Maremmernas sumplandskap, de fantastiskt bildade öarna utanför halföns kust — men den blef honom mer och mer en yttre inramning till elementariska och mytologiska personifikationer, och det kan sättas i fråga, om icke själfva dess eget innersta och lönliga lif gått förloradt genom stiliseringen. Det är onekligen i Böcklins naturskildring något, som erinrar om tryck med kursiva typer, ett tröttsamt framhäfvande af alla formvärden.

Samtidigt med dessa ideallandskap sökte Böcklin på 1860-talet också genom stora och patetiska figurmålningar utvidga sitt konstnärsrike. Som exempel kan man betrakta hans »Magdalenas sorg» i Basel. Kristus — en naken man af en regelbunden, uttryckslös daning — ligger död på en marmorbänk, och i förtviflan står Magdalena bakom liket. Det är ett verk utan spår af andakt eller mänsklig känsla. Magdalena är en diva, en Ristorikvinna, med en stor teatergest af smärta, men i själfva verket upptagen af sin långa sorgeslöja, hvilkens draperade crêpe behärskar hela taflan. Allt är svart och hvitt, med en betoning och en afsiktlighet, som låter en tänka på hofsorg, här knappast någon lämplig idéassociation. I själfva verket saknade Böcklin fullkomligt organ för allt själslif, äfven det primitiva och elementära.

Alla hans försök åt detta håll äro under de stora åthäfvorna af en förskräckande tomhet. Man söke t. ex. att få något ur hans »Pietà» i Berlin, målad 1879 under hans produktions höjdpunkt. Det är braskande och tomt, och ändock har han målat denna tafla som en sorts votivbild för sig själf. De fyra änglarna i skyn föreställa hans egna döda barn — och ändock har han icke fått fram annat än en balettgrupp ur ett féeri!

Det var hvarken som den ideala naturens eller den ideala människans målare, men på en helt annan väg Böcklin skulle blifva Böcklin, sådan han står för eftervärlden.

II.

Hvad Böcklin alstrade före 1860-talets midt förhåller sig till hans senare skapelser som Wagners »Rienzi» och »Lohengrin» till dennes senare mästerverk. Denna jämförelse är icke gjord på måfå. Sannolikt har i Tyskland mer än en gång de båda männens lifsgärning ställts samman, fast jag icke sett det. Trots alla skillnader sammanbinder något djupt befryndadt deras konst.

När jag hör en Wagneropera, är det, som griper mig mest, musikens grandiosa tolkning af elementens lif. Det mänskliga försvinner för mig, rösterna dränkas i skogens evighetssus, i hafvets brusande, i eldens hemlighetsfulla, fostrande och förödande sorl. Mången gång äro ju också personerna endast naturpersonifikationer, danade for-

domdags af unga tiders ännu dramatiskt omedelbara samlif med naturmakterna och genom en sällsam känslans och fantasiens atavism återuppståndna på nytt, midt ibland oss blodlösa nutidsmänniskor, tack vare en utomordentligt blodfull och inbillningsstark skapare. Ha någonsin i någon konst hafvets och vindarnas alla stämmor så ljudit emot oss som i »Holländaren»? Hvar har det mörka bergets innandöme med dess sagolika skattkammare af röd metall skildrats med sådan fläkt af vild folkfantasi som i »Rhenguldet»? Den dunkla klippgrottan med sitt lönläger af däfna blommor har den erotiska poesien sysslat med allt sedan antikens dagar. Men hvad är Didos grotta mot Venusbergets rosenhvalf, bakom hvilkets stalaktiter en het springkälla sprider sitt brännande droppregn? Exemplen skulle kunna mångfaldigas. Handling och gestalter, själar och hjärtan försvinna, synes det mig, i detta kosmiska all-lif, och det man hör är naturelementens och årstidernas eviga sångspel.

Med de mindre resurser, som stå målaren till buds, säkert också med mindre af begåfningens omfattning, har Böcklin som mogen konstnär velat detsamma: måla elementen. Det likartade i uppsåt och föreställningsvärld var dem heller icke fördoldt. Wagner drömde, att Böcklin skulle göra dekorationerna till »Niebelungen». Men de båda genierna synas icke hafva trifts under samma tak. Anekdoten berättar, hur Böcklin — alltid törstig — en het sommardag hos Wagner blott undfägnades med klaverspel och ej med något fluidum

— Wagner var ingen vän af Bacchus teutonicus. Stämningen blef retlig och ledde till att de båda herrarna vice versa förklarade hvarandra icke förstå måleri och musik. Anekdoten är förtjusande genom sin tyska ärlighet. Man tänke sig i stället två romanska storcelebriteter och deras konversations Machiavelliska diplomati af fint fördold afundsjuka allt under ideliga rop af »maëstro», och »cher maître»! Men detta yttre betyder föga. De båda stormännens lifsverk förete icke blott starka likheter, men hade säkerligen också någon gemensam grodd ur samma mark. Rent psykologiskt sedt betyder den utvecklingsprocess, de båda ungefär samtidigt genomgingo, deras genialitets fulla expansion och blomning. Men det är min öfvertygelse, att den besläktade karaktär deras konst tog, när den nådde mognaden, berodde på ett gemensamt moment i tiden. Förhistorisk poesi, mytdanande inbillningsmakt, en gestaltvärld af saga och forntid, enastående, primitivt stark känsla af naturens kosmiska lif, en yttre skrud, för hvilken den bländande prakten och klangstyrkan äro hufvudsaken, se där alltför många beröringspunkter för att icke meddela tro på ett gemensamt upphof. Finner man härtill, att ännu en tredje af samma ögonblicks största skapare på ännu ett konstområde ägde en fläkt af samma lynne, om ock modifieradt af annan börd och nationalitet — nämligen Victor Hugo, också en storartad mytdanare, hvilkens legender hafva en Wagnersk orkestrering och must och hvilkens efterlämnade teckningar förete en Böcklinartad fantastik — finner man detta, synes

det ännu vissare, att en och samma fas af adertonhundratalets själslif här tagit sig uttryck.

Det, som enligt min öfvertygelse möter hos dem alla tre, är den märkvärdiga tidpunkt i detta sekels andliga historia, då dess båda mest betydelsefulla makter smälte samman: romantiken och vetenskapen. Den egentliga nyromantiska perioden utgick med 1850-talet. Dess visor voro då sjungna, dess passionerade subjektivitet förbrunnen. Behofvet af en objektiv, mer omfattande konst, i hvilken icke endast den enskildes upplefvanden och känslor tolkades, men hela tiders, hela folks, gjorde sig mer och mer gällande. Dikten, som kräfde starkare och bredare grund under fötterna, lånade eld af vetenskapen. Nu hade den romanska och germanska filologien begynt sitt stora arbete — de europeiska folkens mytiska fornåldrar och hjältetider trädde i dagen. Hur skulle utan deras verk och texter Wagner hafva kunnat dikta »Niebelungen» och Victor Hugo »Seklens legender»? Den jämförande språkforskningen letade ariernas stig ända bort till Indien, och Leconte de Lisle skref sina storartade Vedahymner. Medeltiden var icke längre ett féeri, utan en verklighet, och dess sagor och sägner spelade med tusen brunnar. Lidelsefullt och säkert som aldrig förr vände historien sin spegel mot det förgångna. Arkeologien gräfde upp smycken och redskap från mänskligheten morgonväkt. Ett oerhördt föreställningsmaterial af starka syner och drömmar spriddes, och till råga på det hela blef naturvetenskapen själf historia. Ty hvad är darwinismen

annat än naturhistoria? Bandet knöts starkare än någonsin mellan urtid och nutid, och alla de äldsta myterna och fantasierna fingo en djupare betydelsefullhet.

Det är den sinnesförfattning, hvilken dessa korta rader summariskt antydt, som skapat Wagners och Böcklins konst — romantikens hela längtan bort, hela längtan mot fantasiens äfventyr och sinnesrus förenades här med den nya åskådningens historiska och lefvande sanning. Aldrig hör jag valkyriornas ridt i Wagners musikdrama och hingstarnas taktfasta hofslag utan att småleende tänka på Tegnérs

Skrapar med guldhof
grundmurad graf.

Med den Wagnerska rytmen hade Skinfaxe och alla de andra »götiska» sagohästarna bort klyfva rymden, trampa slagfälten och föra kämparna till Valhall. Hela den af nordanstorm och sköldrassel genomsusade poesi, om hvilken den nordiska romantiken drömde, här är den ändtligen idealiskt förverkligad och fullkomnad. Lika klar är hos Böcklin tråden från nyromantiken. Tänk på hans beundransvärda »Skogens tystnad» med skogsfrun på sin enhörning dykande fram ur stamdunklet! Men hos båda två har det kommit ett plus till, något nytt, som är kött af vårt kött och som nyromantiken icke ägde, en inbillningens realism, en fantasiens konkretion, som hvilar på historisk vetenskap och är medveten om perspektivet mot urtiden och om mänsklighetens upprinnelse ur myt och saga.

Ett besläktadt drag af pessimism finns slutligen hos dem båda. Pessimistisk var från början romantiken till hela sitt väsen, liksom hvarje rörelse, hvilkens ideal är flykt från världen till det förgångna och diktade; och Schopenhauer är ju också den döende romantikens filosof. Alla veta vi, hur mycket hans läror påverkat Wagner, och ett storartadt svårmod, en tungsinthetens omättliga åtrå efter frigörelse och berusning fyller Wagners musik. Böcklin var på samma vis, som det synes, en stor melankoliker. Till en nära vän förklarade han, att det enda verkligt goda lifvet bjöd på var — vinet. Ett gränslöst begär efter rus, flykt till fjärran, frigörelse och sinnesbedöfning talar ur hans dukar. Det finns ett litet råd af Goethe, som är pessimismens raka motsats och världsklokhetens yttersta visdom: rådet att »älska det närliggande». För den, som älskar det närliggande, blir lifvet rikt, nuet fullt, ett gräs en uppenbarelse af skönhet och visdom. De konstnärer däremot, hvilka ständigt gå som pilgrimer mot fjärran, älska det aflägsna, dyrka det flydda, säregna och exotiska, äro alla själiska melankolici. Hos Wagner och Böcklin är också allt aflägset, långt borta i tid och rum, visioner ur fjärran och det förgångna. Draget återfinns hos nästan all representativ konst från den tid, då romantiken försmälte med den historiska vetenskapligheten, tidskiftet mellan 1850—1870.

I stark förkortning har jag sökt antyda den fas af europeiskt själslif, ur hvilken Böcklins typiska konst stammar. Den mängd af verk, han skapat under 1860-, 1870- och 1880-talen, hans

konstnärskaps stora tid, äro välbekanta. Sällan har efter lång väntan en så ofantlig popularitet kommit en stor och egendomlig konstnärs alstring till del. De mest joviala af tillvarons opportunister hafva hans »Dödsö» på sin vägg, och misantroper af alla klasser älska hans hafsbilder med deras af äktenskaplig lycka strålande tritonfamiljer. En kritiker är i fråga om alla Böcklins bästa verk i den lyckliga belägenheten att ej behöfva spilla tiden med beskrifningar. Efterbildningar finnas i alla hörn, och skildrade äro de så ofta, att man kan spara sin poetiska prosa och i stället få göra sina reflexioner.

Jag återgår då till den fråga, med hvilken jag begynte hela denna lilla essay. Hvarpå beror det, att denna allmänt sedt så onekligt stora och geniala konst likväl i det enskilda verket ej sällan lämnar den kritiske betraktaren kall, särskildt vid återseendet, när första öfverrumplingen är förbi? Det finns ett svar härpå, som ej sällan möter i moderna kritiker öfver Böcklin. Han skulle, säges det, vara mer poet än målare. Därför skulle minnesbilderna af hans verk stå sig bättre än dessa själfva, och reproduktioner i svart och hvitt bättre än taflorna. Hvarifrån denna förklaring stammar, synes på utanskriften. Naturligtvis från en atelier, från en målare, hvilkens fantasi aldrig rört sig med annat än färgfläckar. Det är icke min mening att säga något som helst ondt om en sådan art af inbillning. Den är kanske, när allt kommer omkring, den tjänligaste för en penselns man. Men absolut yrkespedanteri är det, att

förvägra de artister, hvilkas inbillning är fylld af former, syner och hägringar, äkta konstnärsfantasi. Riktigare vore då redan att säga, att sådana konstnärer snarare äro illustratörer än rena målare. En sådan anmärkning har t. ex. riktats mot Rafael, och Böcklin skulle då komma i godt sällskap. Men detta förutsätter dock, att konstnärens skapelsekraft icke är ursprunglig, och att hans färg icke äger någon inre betydelse för hans verk. Sådana artister finnas, men Böcklin hör icke till dem. Han är först och främst sällsynt ursprunglig, med något af urnaturens enorma och oberäkneliga alstringskraft. Äfven då det första uppslaget till hans kompositioner någon gång är litterärt, blir hans verk en fullständig nydaning. Ju mer fantastiskt och — från impressionistens synpunkt — litterärt han målar, dess mer organiskt säker tyckes hans pensel. Människor och byggnader äro ofta ologiska och felaktiga i hans verk, men hans odjur, drakar, centaurer och sagoväsen af en underbar helhet och styrka. Det berättas, att han rent »på känn», af trohet mot sin inre syn, gaf en dyster hafsfru en eskort af måsar med svarta hufvuden — utan att veta, att sådana verkligen finnas. En dylik artist har i högsta grad just den bildande konstnärens fantasi. Lika oriktig synes mig anklagelsen mot hans färg i de nya kritikerna vara. Ett barn kan se, att han icke är kolorist i vanlig bemärkelse. Aldrig finns i hans mogna periods verk ett försök till den färgens inre försoning, den smältande musik, som underbart fångar själen hos venetianarna, och ej heller har han den förmåga

att i allt — äfven det anspråkslösaste — hitta nyansernas och färgernas samspel, som kan utmärka det mest blygsamma lilla holländska stilleben-stycke. Men dessa jämförelser äro ej riktiga. Ljusstyrkan, de prismatiskt klara och lysande tonerna, den starka förenklingen i hans kolorit skulle snarare sammanställas med färgsinnet i ursprunglig och folklig konst, sådan man möter i de etnografiska museerna. Ty ehuru själf en i allt tekniskt ytterst förfaren konstnär, som mycket sysslade med sitt »målarkök», gick hans personliga smak mer och mer i riktning mot det folkligt bjärta, klara och prålande. Hans ämnesvärld och hans syner förde detta med. Färgen i hans landskap i dess strålande skärpa verkar en smula, som när man som barn såg ut öfver världen genom brokiga glasrutor. Också denna färg är sagans och mytens.

Det synes sålunda, att Böcklin i högsta grad äger sina förtjänsters fel. Det, som stöter tillbaka hos honom, är sannolikt en nödvändig afvigsida af hans utveckling. Fransmännen bruka säga, att ett konstverk skall vara »une chose précieuse» och mena därmed, att ett skimmer af något dyrbart, sällsynt och fint skall som en allt omgifvande men ofångbar atmosfär omhvärfva ett konstverk. Är det icke just detta, som till sist saknas hos Böcklin? Hans skönhetssinne gick mer och mer förloradt under sträfvan efter elementarisk djärfhet och ursprunglighet; och hvar skulle också förfiningen få plats i hans af kosmiskt och groteskt lif sjudande värld med dess lystna och mätta

naturvarelser? Hans gudar och gudinnor äro ledsamma, hans hjältar och hjältinnor af mer svulst än storhet. Äfven om hans svartsjuka romerska matrona icke varit hans enda kvinnliga modell, skulle sannolikt hans kvinnoväsen ej fått mycket mer gratie. Det animaliska är hans styrka, det folksagoaktigt burleska hans germanska inbillnings lust och glädje.

Styrkan hos Böcklin är sålunda just »barbariet» — det, att man framför hans verk studsar till och säger sig själf: detta är urtiden, detta är mänsklighetens barndom som vi drömt dem och ännu höra som ett eko från djupet i våra inälfvor. Bristen hos Böcklin är också »barbariet». Vår civilisation reagerar efter en första beundran mot denna konst, som intet vill veta af all vår förfining, af slöjan öfver vår inbillning, af den ömtåliga glädje vid formens välklang, färgens melodi och stämningens illusionsspel, som sekel af kultur skänkt oss.

Sådant synes mig dubbelintrycket af den märkvärdige konstnärens arbeten vara. Jag frånser då alldeles den rad af taflor, i hvilka han gått utom sin sfär och velat gifva det rent sköna eller det andligt uttrycksfulla. Jag frånser också hans ålderdoms förgrofvade verk med deras slitna hållning, sensationella och teatraliska effekter och deras ofta förvånande råa färg. Böcklin var ju då gammal och sjuk; och så den myckna chiantin, som man inför somliga af dessa fantasier icke kan låta bli att minnas!

Men i sin krafts tid och inom sitt gebiet var

han dock en af förra seklets märkligaste konstnärer. Hans inbillningskraft var utomordentlig, hans temperament af en majestätisk eks frodighet och styrka. Hans verk äro legio, och tänker man blott på de goda och signifikativa, äro också de många. Därtill hade han fjorton barn. Han var en af adertonhundratalets outtröttliga och originella storproducenter. Man gör rätt att beundra honom, blott det sker med vis måtta och man vet hvarför. Ty om det ibland med människor kanske kan vara en fördel, att man håller af utan att kunna förklara hvarför, synes det mig i fråga om konst vara ett oeftergifligt villkor, att man känner grunderna till sin beundran.

17 aug. 1904.

VENEDIGS SALONG ÅR 1899.

I.

Åtminstone för en främling hvilar det något egendomligt skugglikt öfver det moderna lifvet i Italiens gamla städer. Helt visst ser också resenären, att detta folk, som med så barnslig energi och glädje språkar, friserar sig och äter glace och bakelser, lefver mer sorglöst fullt än många andra nationer. Det behöfs näppeligen någon lång promenad genom ett italienskt samhälle för att förvissa sig om, att ängeln Gabriel allt fortfarande borde hafva lika mycket omak för att hinna med sina respektive besök med liljestängeln som i forna dagar på de gamla målningarna. Rikt och yppigt som på Donatellos barnfriser vimlar det alltjämt af blodfulla och yra barn utefter hvarenda italiensk gata. Intrycken af lifslust och frodighet kunna icke vara större, och i detta hänseende är kontrasten mellan Italien och det romanska syskonfolket i Gallien slående. Men medan det moderna lifvet i Frankrike helt fyller främlingens tanke och fantasi med sitt brus, sina strider och sin brokiga oro, förefaller det nutida lifvet i Italien trots allt som en halft meningslös lek bland

ruiner från länge sedan döda stamfäders dagar, och i bästa fall är det med en höflig indifferens, som man här betraktar de moderna sträfvandena och ryktbarheterna.

Hur fort skyndar man icke från alla de torg och gator, som döpts efter det moderna Italiens skapare; och det är någon, som gittat beskåda blott en bråkdel af de tallösa statyer af Victor Emanuel och Cavour, som skräpa på piazzorna?

Likt ett skuggspel verkar dagens färdsel, och halft förströdt, med tankarna hos de döda är det, man i tidningarna läser om till- och afsatta ministrar, val och parlamentsdebatter, i hvilka Ciceros ättlingar, de »hedervärde» — »onorevoli» — hur dyrbar är icke bara denna italianisering af den engelska termen! — parlamentsledamöterna gifva fritt lopp åt sina oratoriska talanger.

De, som verkligen lefva, äro de döda från de stora århundradena, från Dantes till och med Michelangelos tid. Ur monumenttyngda grifter styra de ännu sina städer lika suveränt som fordom. Visconti, Medici, Este, Borgia och Gonzaga heta furstarna, som ännu i dag regera, och mer än dessa är det deras diktare, konstnärer och kvinnor, som äga väldet öfver våra själar. Det är deras spår vi söka, det är deras vandringar vi gå, det är deras verk, som alltjämt tända våra hjärtan. Och till och med i de arbeten af poesi eller konst, som mest afgjordt bära 1800-talets prägel och vilja företräda dess anda, är det renässans-Italiens traditioner vi omedvetet söka, dyningarna af ett böljsvall, för mäktigt, synes det oss, för att någonsin

kunna helt domna. Se på den man, hvilken mest skrytsamt bär sekelslutets fana och mest anspråksfullt utger sig som det modernaste lifvets tolk — d'Annunzio, hvad är det, som hos honom kan fängsla, ja, stundom förtjusa? Idéerna? Ack, ingen andens bettlare har mer oförsynt gått med tiggarpåsen hos de rika, hos Tolstoj, Wagner och Nietzsche, och blott en blick på detta ansikte — en äfventyrares och en vivörs — med de glåmiga ögonen under den tomma pannan, lär att tänkaren icke bor hos denne Italiens Herman Bang. Formen? Ej heller den är hans egen. Men hvad som förgyller hans sidor är en återglans af gammalt italienskt skönhetssinne, en ström — oändligt förtunnad, låt vara, men dock en ström — af renässansens blå konstnärsblod. Det finnes i en af d'Annunzios romaner en mästerlig skildring af några sedan sekel tystnade springbrunnar i en öfvervuxen slottspark, som en solfylld vårdag åter börja spela. Det är detta glimmande flöde och denna melodiska rytm af springbrunnar från gamla dagar, som vi ibland höra sjunga i d'Annunzios böcker, och det är deras kristalliska sorl af minnen, som vi också leta i det nya Italiens moderna verk.

Starkast är detta fallet inom de bildande konsterna, öfver hvilka den gångna härligheten tyckes breda en förkrossande och obeveklig förbannelse. Intet land i världshistorien kan förete en konstnärlig alstring af så underbar rikedom som den, hvilken mellan Giotto och Michelangelo växte fram i Italien; efter en sådan fenomenal kraftyttring är det knappast förundransvärdt, om

ett land gjort sin konstnärliga insats och på detta fält intet vidare har att gifva. En dylik dödsdom har allt från slutet af barockens ålder legat öfver Italiens bildande konst. En känd konstskriftställare, Camillo Boito, har i ett föredrag om dômen i Florens i vemodiga ord tolkat, hvilket hemskt intryck af död den moderna fasaden gör i jämförelse med de gamla delarna af den härliga kyrkan. Så snart i Italien gammalt och nytt mötas, har man samma intryck; och ensamt ett par italienska konstnärer, som hänsynslöst kastat sig in i det parisiska lifvet, som de Nittis och, i långt simplare mening, Boldini, hafva lyckats komma ifrån detta drag af epigonens vanmakt.

Så är det ej mycket man har att vänta på de moderna konstexpositionerna, och det måste medgifvas, att man aldrig någonstädes — och det på goda grunder — med sådan till otacksamhet gränsande nervositet besöker dem, som i Italien. Venedig har numera sin salong, en salong i Bellinis och Carpaccios, Tizians och Tintorettos stad! Besökarens brådska är ursäktad, och kanske också, om han underskattar arbeten, i hvilka det dock finnes mer af blod och fantasi än ett par hastiga besök i ett dylikt Babel af oljemåleri låta en tro. Ty ett slags Babel, där det talas tusen olika tungomål och granne sällan har samma språk som granne, äro dessa moderna expositioner med alla sina olikartade försök och sina tusen stridiga tekniker. Det är en kamp om tillvaron i dessa salonger, våldsam som på en modern börs. Man tycker sig från duk till duk höra de flämtande

ropen: skriker du högt, skall jag skrika ännu högre, och är du djärf, skall jag vara än djärfvare! Och hur längtar man ej från denna frenetiska anarki till den gamla konsten, växande med något af en stor, sammanhängande organisms lugn, i hvilken den individuella personligheten kvällde fram, som en verkets quinta essentia, uppstånden liksom af sig själf.

Och dock finns det å de moderna utställningarna, liksom i den moderna konsten öfver hufvud, en passion, en skönhetslängtan, en rikedom, som endast den ortodoxe forntidsdyrkaren vill förneka. Ogräset växer fräckare än någonsin, men aldrig förr har det funnits en sådan mängd af skilda plantsorter! Alla tider, alla stilar, alla tekniker — ensamt en framtidens stora sikt kan här riktigt skilja agnarna från hvetet.

*

Kontinentens stora tafvelutställningar äro år från år hvarandra rätt lika. Utom det att intet i den moderna tillvaron — med undantag möjligen af divor och kypare — flacka omkring som moderna oljemålningar, och ett icke obetydligt antal paradstycken sålunda cirkulera som på en karusell genom expositionerna i de olika länderna, kan den, som är litet habitué i dessa utställningspalats, dock med en smula tid och öfning få klart för sig, hvilka de stora profeterna äro, som dominera det hela — antalet stora profeter har ju, som bekant, i alla tider varit ringa nog! Af de här ut-

ställande folken äro värdarna — italienarna — kanske de klenaste. I det ofvanstående har ett ord sagts om den förlamning, som ligger öfver Italiens nutida konst. Ett besök i årets venetianska salong är icke ägnadt att jäfva en dylik åskådning.

En självständig, ärlig och stark natur, som Segantinis, hvilkens skimrande fjälldalar med blek grönska i lätt luft eller solheta landtgårdar med fårhjordar saknas på utställningen, har åtminstone jag ej därstädes funnit motstycke till. Det vanliga är att den konstnärliga kraften står i omvändt förhållande till den rasande sensationslystnaden, och det finnes ingen modern kliché, som man icke här hittar skrikigt och groft återgifven. Man stannar t. ex. framför en enorm dubbelbild af romaren Aristide Sartorio, som den italienska pressen skänkt ett öfversvinneligt beröm och som inköpts för nationalgalleriet i Rom. Framför sig har man ett verk af en man, som tror sig slå rekord genom att göra Böcklin i tiodubbelt förstorad skala. Sartorio har — jag citerar hans förklaring i katalogen — i denna dubbelbild velat »symboliskt skildra den mänskliga tillvarons djupa intighet», och för att åstadkomma detta har han först och främst användt den största möjliga mängd af duk, nakenhet och oljefärg. Hans diptykon upptar en hel vägg, och det skimrar där af purpur och ultramarin. I det ena af dessa jättefält står Gorgonen, som »i skönhetens hamn är lif och död på en gång», och trampar till döds under sina skära fotblad hjältarna, och i det andra fältet står — det är fortfarande artistens ord — Diana af

Efesos, »hvilkens hundra bröst nära människorna och deras chimärer, och vi äro skapade, säger skalden, af samma stoff som våra drömmar». Skratta icke, ty detta är djupsinnigt, och hr Aristide har, om jag ej misstar mig, blifvit professor i det estetiska — Weimar. Och inför dylika taflor af koloristiskt och allegoristiskt högfärdsvanvett är det den stora massan af Italiens vansläktade barn stå och applådera!

Mest njutbara af de italienska artisterna äro en rad skildrare af venetianska kanaler och venetianska interiörer. Det är konstnärer, födda i lagunstaden, trofast följande de gamla traditionerna; ty från Gentile Bellini allt intill våra dagar har Marcusstaden, hvilkens oförvanskliga skönhet ej ens all världens kromolitografi kunnat skämma, städse haft sina poeter med penseln, och interiörmåleriet med genreartad hållning har där varit hemmastadt också det, först höfviskt och heroiskt, sedan mer och mer demokratiseradt, tills under 1700-talet Longhi gaf det rococons liffullhet och indiskreta humör af galant novellistik och munter skandalkrönika. En utomordentlig skicklighet i att gruppera och inom fyra väggar röra sig med figurer af alla storlekar har varit skolans arf intill modern tid, och en konstnär, som den 1887 bortryckte Giacomo Favretto, af hvilken i år finnes en hel sal full, är en älskvärd och intagande representant för riktningen. Det finns af hans hand förtjusande venetianska vyer, med palatsens stolta arkitektur romantiserad och förvekligad af atmosfärens fuktfyllda morbidezza, och scener från hvälfda trapphus

och gyllenboiserade väggar, med förträffligt insatta och käckt tecknade små figurer i förra århundradets brokiga dräktlyx — det hela utfördt med en kylig elegans, en världsmannaaktig glädtighet, som måste behaga.

II.

Vid sidan af italienarna spela de andra romanska folken en ringa roll på detta års venetianska salong. Spanien är ytterst litet och som vanligt ytterst medelmåttigt representeradt, och äfven de föga reslystna fransmännen hafva blott i liten kommitté infunnit sig på salongen i Venedig. Men hur begränsad en fransk krets af konstverk än är, alltid meddelar densamma ett osvikligt intryck af distinktion och förfining, af att härstamma från Europas enda nu lefvande artistiskt genombildade folk. Blir det däremot fråga om ursprunglighet och originalitet, utfaller svaret icke lika förmånligt. Här i Venedig finns bland det trettiotal konstnärer, som utställa, knappt mer än två, en redan medelålders mästare och en ung talang, full af löften, som absolut fängsla — Besnard med sitt porträtt af Réjane och Cottet med sina taflor från Bretagne. Bilden af Réjane är alltid kärt att möta ur alla synpunkter. Den låter en tänka på en konstnärinna, som man blir glad bara af att minnas, så gömmer hon hela Paris' humör med all den intellektuella nervositeten och den hetsiga sinnligheten, med begabbande, elakt skämt och varm

folklig känsla förenade som i en kuplett af François Villon. Och själfva taflan, hvilket lysande verk, slående som likhet, utfördt med en improvisationens fart och en koloristisk glans öfver karnation och siden, som röja en af dessa omättliga färgfråssare, hvilka ibland, fast sällan, födas äfven bland tecknarnas nyktra och logiska folk. Och medan jag står framför porträttet, minns jag som aflägsen musik andra verk af Besnard, både den utsökt känsliga, parisiska pärltonen öfver en skymningsscen på Seinen i Pharmaceutiska Institutets vestibul i Paris och den våldsamt glödande färgflod, liksom af en metallisk värld i jäsning och tillkomst, hvilken Besnard låter strömma fram längs taket i Sorbonnes kemiska lärosal. — En man af hans rang blir aldrig Cottet, men det är en allvarligare talang än många af dem, som under de senare åren med rätt eller orätt slagit igenom. Cottet målar fortfarande Bretagne, de tysta sjöstäderna, hvilkas hvita hus lysa spöklikt med gula fönster mot mörkret öfver kajerna, fiskrarnas och sjömännens öfvergifna byar med de många änkorna i sina hvita hufvor, de låga krogarna, där afskedsglasen tömmas vid diskarna, de melankoliska kyrkogårdarna, där de få, som hamnat i jorden, hvila under marigt, vindblåst strandgräs — och allt omflutet af hafvet, hvilkets susande närhet man känner, äfven när Cottet för oss in i de trånga stugorna. Ej tillagad för salongerna, som hos Loti, men i sitt eget kärfva svårmod lefver hos Cottet denna trakt af Frankrike, med sina människor, höjda öfver sina villkor till en heroisk tillvaro, som alla

varelser blifva det, hvilkas öde hvilar på den äfventyrliga tvekampen med elementen, och hvilkas existens bär lifsfarans adelsmärke.

Öfvergångslandet mellan romansk och germansk kultur, Belgien, hvilkets konst är så mångsidig och så psykologiskt fängslande i sina ytterligheter, spelar ingen glänsande roll här i Venedig. Det finns ingen af de kända belgierna, som här visar sig riktigt från den bästa sidan, hvarken Frédéric, hvilken gjort långt kraftfullare arbetarbilder än den för öfrigt vackert komponerade programtafla — lämplig för en socialistisk samlingssal — som han här utställt, Khnopff, med sina utsökt fina, men i botten rätt ofruktsamma fantasier eller ens landets mästare, Constantin Meunier, blott företrädd af en eller två små bronsstatyetter.

Rätt talrikt hafva britterna lyssnat till kallelsen från Venedig, men både skottarnas landskapsskola och den engelska prærafaelismens efterföljare äro i afgjord dekadens. Det är något af elegant och utspädt five o'clock-fantasteri i dessa tunna och gratiösa verk, och föga mer än en enda man, Frank Brangwyn, har numera den visionens kraft och den teknikens styrka, som fordras för att till lefvande väsen af linje och färg, som bemäktiga sig öga och inbillning, omgestalta det drömlif, den engelska konsten älskar. Brangwyn är en betydande och självständig konstnär; utaf få artister skulle jag så gärna vilja se en totalutställning, ty nästan alla de spridda arbeten jag sett af hans hand, hafva präglat sig in i minnet. Med en fantasistyrka och en exotisk kolorit, som erinra

en smula om Kipling, förenar han en konstnärlig kultur, som den geniale reportern från Indien saknar. Hvilken stor poesi omfladdrar ej t. ex. hans framställning af Simon Stylites' död (på 1896 års Parisersalong). För det döende pelarhelgonets blick uppenbarar sig hela världen i ett sällsamt hågkomstens fågelperspektiv: städer med i solnedgången förgyllda tornspiror, landskap med svalka och grönska och blå sjöar, djur och människor — och denna fantasi är utförd med en öfvertygande målerisk makt. Här i Venedig har han sin redan kända Bacchanal, blossande af drufsaft och söndertrampade klasar, och en åtminstone för mig ny framställning af Tre Konungars tillbedjan. Men hur har han icke förnyat det slitna ämnet! Vi äro lika långt från det konventionella Judéen som från Italien, i någon natur, som för inbillningen verkar arabisk eller afrikansk, lyst af en osynlig måne, hvilkens glans skälfver öfver gåtfulla liljeträd. Madonnan sitter med barnet utanför en koja af rör, de tre konungarna, beduin- eller afrikahöfdingar, komma i långsam rad för att tillbedja, och deras höga gestalter lysa i den tropiska nattens ljumma ljus. Det hvilar ett skimmer af folksägen från någon okänd stam öfver denna målning.

Bland tyskarna förekommer Lenbach i Venedig som en anförare utan här. Så godt som hela den sträfvande nya skolan är frånvarande — kanske har den koncentrerat sig på »secessionen» i München — och hvad här finns af tyskt måleri är påfallande tomt och medelmåttigt. Till gengäld är den store porträttörens utställning så mycket

rikare, nitton stora dukar, ett helt rum, som man gärna dröjer uti, ty äfven om denna mängd arbeten af konstnären knappast lär en något nytt — Lenbach är alltid Lenbach, med en oneklig enformighet i teknik och uppfattning — bestyrker den ovedersägligt målarens rykte som en af samtidens yppersta tolkare af mänskligt själslif. Under sitt intensiva studium af den gamla konsten har Lenbach säkerligen förlorat ej så litet af sin begåfnings friskhet, och ett drag af gallerihektik kan ibland vidlåda hans ansikten. Hans tyska metafysiska natur går kanske också ibland på djupet på ett vis, som verkar anspråksfullt och tröttsamt i sin afsiktlighet. En bild af konstnären själf tillsammans med sin lilla dotter, som med en smula otvunget humör kunnat blifva förtjusande, har just skämts af det ansträngdt djupsinniga i kontrasten mellan artistens Faustmask och barnets leende. Men frånsedt dylikt är det en mästare, man har för sig, och framtidens människor, som vilja lära känna Preussens storhetstid, skola stanna och grubbla inför dessa porträtt, som vi stanna inför Van Dycks eller Rigauds. Och det är som om konstnärens krafter växte med uppgifterna — de stora genierna målar han genomgående bäst. Han har på denna utställning ett af sina tallösa Bismarck-porträtt, egentligen blott en studie öfver kraniet, gjord med beundransvärd kraft. Märkligt i sin summariska konturering, som blott visar hufvud och händer, är porträttet af Mommsen, öfverlägset som den cæsariske forskaren själf, medan en bild af Münchner-kemisten Pettenkofers

tyska ölfysionomi är ett mästerverk af inträngande karaktärisering. Bilden af baronessan von Fabrice slutligen låter en tänka på Rembrandt genom framställningens glansfulla nobless. Det är omöjligt att bättre skildra en åldrad, förnäm dams ansikte, hvilkens världskloka ro inga erfarenheter kunna rubba. Hur många sorger hafva icke gått öfver detta ansikte, hvad munnen är trött och pannan fårad, och ändock, hvilken värdighet öfver detta glänsande släta hår och dessa ögon, som se lugnt mot mörkret.

Till sist återstår blott att tala om skandinaverna, hvilkas verk dock icke tarfva någon beskrifning, allbekanta och ofta utställda som de till största delen äro. Fint och förnämt verkar emellertid det svenska rummet, och det är roligt att komma dit, som till vänner och kända röster, hvilka i fjärran äro en dubbelt kära. Mången egendomlighet, som i hemlandet förbises, framträder starkare under sydländskt luftstreck, och månget drag af vek och skygg lyrik, som kan undgå hemma, verkar här gripande och vemodigt. Hur gifva icke två sådana bilder som Nordströms kulna vinterkväll från Stockholmstrakten och prins Eugens frodiga sommardag med sitt monumentala moln de båda starkaste kontrasterna inom svenskt landskap! Och hvilka kontraster i lynnen mellan Kreugers tungsinthet och Larssons söndagshumör! Väl representerad är också Björck, mindre väl Liljefors och äfven Zorn, ehuru hans utställning åtdragit sig den kanske största uppmärksamheten. Man saknar några af hans bländande porträtt och

kan ej härför hållas skadeslös af tysken Liebermanns imitation, som har den svenska kollegans oförskräckthet, men föga af hans genialitet. Utan jämförelse det yppersta svenska verket här och ett af de bästa på hela utställningen är Richard Berghs självporträtt från Uffizierna, som äfven i det högförnäma sällskapet i Florens måste fängsla genom sin öfverlägsna objektivitet, mest af allt sällsynt i en autobiografi och vittnande om föga vanligt konstnärsallvar.

18 juli 1899

EDELFELTS VÄGGMÅLNINGAR I HELSINGFORS' UNIVERSITET.

Under ett besök i den finska hufvudstaden har jag haft turen att få vara med om invigningen af ett verk, genom hvilket en af nordens nu lefvande främsta konstnärer liksom kröner en lång och lysande konstnärsbana. Det är visst icke alltid säkert, att en stor monumental uppgift gifver en artist det bästa tillfället att uttrycka sin egenart. I våra dagar är det monumentala gärna också det officiella, och det vill till ett sammanträffande af många lyckliga omständigheter för att uppdraget utifrån skall kunna förvandlas till ett budskap från konstnärens egen värld. Men det stora, i offentlighetens tjänst utförda verket blir dock alltid af särskild betydelse för uppfattningen af en konstnär, hans rykte och eftermäle. Det lefver — när det lefver — liksom ett fullare, växlingsrikare lif genom tiderna, än det i den enskildes boning gömda arbetet. Släktled efter släktled af stridiga viljor se det för sina ögon och gifva det ofrivilligt en folie af skiftande stämningar och lidelser. Såsom historiskt minne blir det gärna symboliskt för konstnären och den tidpunkt, då det skapades.

De väggmålningar, Albert Edelfelt för mer än ett tiotal år sedan fått i uppdrag att utföra i Helsingfors' universitets högtidssal — till firandet af den 1890 infallande 250-års-dagen af dess tillvaro — och hvilka först härom dagen aftäcktes, bilda ett sådant monument. Finlands studerande ungdomsskaror skola oöfverskådligt många år framåt hafva dessa målningar för ögonen. Deras gestalter skola omedvetet smälta ihop med minnena från de uppväxande generationernas bildningskamp och möten med sina andliga ledare. Dessa nobla och färgrika bilder, barn af en glansfull och ridderlig fantasi, skola för alltid förena Edelfelts namn med finskt kulturlif och erinra om hans egen mångsidiga, rika, alltid just af ett glansfullt och ridderligt sken omgjutna insats i sitt hemlands odling.

Helsingfors' universitet är en ståtlig och vacker byggnad i en ledsam stil — en utlöpning af klassicismen. Själfva »solennitetssalen», för att använda den gängse termen, är ett stort, kallt rum, kallt till temperatur och utseende. Dess grundplan var ursprungligen rund, men en kejserlig order, berättas det, skar af den till den halfcirkel den nu är. Utom sin vederbörliga rustning af kolonner och pilastrar samt den ståtliga katedern i empirens guld och mahogny, hvilken jämte de i samma stil hållna ingångsdörrarna öfverflyttats från moderuniversitetet — Åbo gamla högskola — ägde den stora salen ingen utsmyckning. Sällan har jag sett makten af en konstnärs hand så förändra ett rum. Dessa Edelfeltska väggmålningar lysa fullkomligt upp hela aulan, och när målaren, som sannolikt

snart sker, får i uppdrag att fortsätta de öfriga ytornas gestaltning, kommer denna högtidssal att meddela ett nytt intryck af fest och glädje.

Det är de tre stora fälten öfver ingångsdörrarna, som Edelfelt tills vidare förvandlat till bild. Platsen erbjöd svårigheter af alla slag. Väggen buktar sig, ljuset faller ofördelaktigt nedifrån, döende bort i grått halfdunkel nedanför taket, och kolonner med tunga korintiska kapitäl inrama ytorna. Det har behöfts en genombildad konstnärs hela skicklighet och tålamod för att lösa den svåra uppgiften, och en samtidig utställning af alla skisser och förarbeten låter åskådaren följa verkets genesis från frö till blomning. Dessa till bortåt ett hundratal uppgående studier vittna också vältaligt om konstnärens kärleksfulla uthållighet.

Målningen skulle föreviga Åbo akademis grundläggning. Flera samtida skildringar finnas i behåll, som låta oss timme för timme följa inaugurationsfestens ceremoniel och programmet för högtidligheterna den 15 juli 1640. Alltsammans finns i korthet resumeradt i en nyligen utkommen lefnadsteckning öfver den man, som i själfva verket var universitetets stiftare — P. Nordmanns innehållsrika bok öfver Pehr Brahe. Stolt skref den myndige guvernören själf: »... inrättade jag akademien i Åbo, hvilket skedde med behörig process.»

Edelfelt har för sin målning valt processionen till domkyrkan, i hvilken Herrens välsignelse skulle nedkallas öfver den nyss invigda akademien. Det är sålunda ett festtåg med pomp och ståt från de festliga uppträdenas gyllene ålder, konstnären velat

rulla upp. I den första skissen med den böljande mängden af svassande dräkter och fladdrande standar är ännu en något allmän paradstämning rådande. Men det är en njutning att se, hur framställningarna under konstnärens fortsatta bemödanden och allt fastare grepp på ämnet förlora dekorationsbildens flyktighet, stadga sig och växa och till sist nå en gammal historisk krönikas stilfulla och enkla monumentalitet.

Först har Edelfelt — som skisserna visa — sökt lefva sig in i själfva tidsperioden. Därom vittna en mängd kostymstudier, som förträffligt illustrera krigsårhundradets värdighet och äfventyrshumör med »kappa och värja». Hit hör också ett självporträtt i olja, visande konstnären med storbrättad, uppvikt filthatt öfver det af lifslust glödande ansiktet, förvandlad till en af 1600-talets förvägna landsknektar, en bild af utomordentlig must och glans. Under det Edelfelt på detta vis drömde sig tillbaka till lyckoriddarnas sekel och dess utmanande lif och prakt, har han gjort ett nytt kompositionsutkast till hela målningen, men öfver en annan episod ur invigningsfestiviteterna. Med gemål i styf brokad och lysande följe vandrar Pehr Brahe ner till strandbryggorna för att på en förgylld galeja göra en »cavalkad till sjöss» på Auras vatten. Detta nya kompositions-schema är pompöst och ljust, med ett sydländskt skimmer öfver atmosfären, men det för närmast tanken till en hofrelation öfver ett furstligt bilager eller desslikes. Man tycker sig se en slottsbrud hämtas. Bandet med det akademiska lifvet och den allvarliga lärdomen

är mycket löst, motivet alltså knappast signifikativt för ändamålet. Så mycket lyckligare var det, att den första idén blef den gällande.

En af Finlands unga begåfvade arkitekter, som tillika för en fin penna, S. Frosterus, har i en artikel öfver målningarna säkerligen slagit hufvudet på spiken, då han tillskrifver deras slutliga stora och stilla verkan den nationella genomtänkningen. Då Edelfelts fantasi helt vuxit fast i storhetstidens finska Åbo, föll allt allmänt och arrangeradt bort, och grupper och gestalter smälte organiskt ihop med omgifningen till en vacker och karaktäristisk helhet. Och det finskt karaktäristiska stegrades ytterligare genom konstnärens från quattrocentons fresker lånade metod att bland sina gestalter införa en rad af sin egen tids människor. I Pehr Brahes festtåg förekomma bland fullt autentiska gamla lärda från 1600-talet flera af Helsingfors' mest bekanta ansikten — universitetsmän som Rein, Tikkanen och Söderhjelm, kompositören Sibelius och ännu flera. En rad af ofta präktiga porträtthufvuden bland skisserna visar förstudierna för detta lilla galleri af kända samtida.

Men äfven om man steg för steg följt kompositionens växt, blir man, när man höjer ögonen till det fullfärdiga verket, slagen af sammanhållningen och den enkla, men dock liffulla värdigheten öfver denna målning, som, fastän på duk, har freskens lugn. Det är en vacker sommarmiddag — »Gud och hela naturen syntes hafva förenat sig om att höja dagens fest», skref en entusiastisk skildrare från tiden. Himlen är hög och ljus, så att det

kommer sken och klarhet öfver målningen häruppe under taket, men på samma gång så neutral, där den ligger öfver en kant af grönska, att den icke konkurrerar med figurerna eller förringar deras verkan. I festlig, afmätt rytm vandrar tåget uppför backen till den röda domkyrkofasaden längs den mäktiga, halft fästningsaktiga stadsmuren, och terrängens sakta höjning gifver rörlighet och illusion åt processionens gång. Framför domkyrkan vänta i solen ljusklädda människor med standar på tåget, som skrider in genom kyrkmursporten, med led af mörkklädda universitetstjänstemän och pedeller i röda kåpor. I kompositionens midt skrider Pehr Brahe fram i stolt paradgång, och öfver hans hufvud fladdrar för sommarvinden den röda fanan med Finlands vapen, eskorterad af hillebardierer. Bakom dem åter, i framställningens högra hörn, kommer ur en buktande gata den egentliga akademistaten, de höga fakulteternas representanter, teologer och jurister i pipkragar och talarer, studenter och bakom dem ryttare med höjda lansar. Med förvånande enkelhet är intrycket af djupa leds framtågande massa gifvet — men dylikt har Edelfelt också många gånger förut visat sig väl förstå. Man betrakte blott den vackra dödsprocessionen, som gifver slutbilden i »Herr Arnes Pengar». Själfva förgrunden är icke belamrad med figurer, blott i vänstra hörnet har konstnären insatt en grupp folkliga betraktare i bonddräkter. De stå öfver hvarandra på stegen af en trappa, som leder upp till domkyrkohöjden, och bidraga så att klarera terrängförhållandet. Motivet med

de i olika höjd synliga hufvudena är kanske lånadt från den berömda Sassettifresken af Ghirlandajo i Santa Trinità i Florens, där det också finns i yttersta förgrunden, så himmelsvidt olika eljes typerna äro — de medaljskarpa florentinska dragen af Poliziano och unga Mediceer, och de finska bondtyperna.

I ett litet program öfver sitt verk har Edelfelt själf uttalat sig om dess färgstämning. »I färgen har jag sökt en kombination af grågula och kallgrå nyanser, mattsvart och sist de tegelröda och högröda effekter, som arkitekturen, Finlands vapens bottenfärg samt rektors och pedellernas kåpor erbjuda.» Valet af just dessa färger har säkerligen icke minst gifvit verket dess nationella prägel. Första ögonkastet på bilden lär oss, att vi äro högt mot norden. Ståten är enkel, stegen stilla, de lärda männen hafva fårade, allvarliga och bekymrade drag. Kunskapens resa till Parnassen blir ingen lek i detta sträfva land, och denna nya Alma Maters söner måste taga hårda tag för att få bildningen hemmastadd i den karga jorden. Endast i midten lysa Pehr Brahes ridderliga gestalt och Finlands vapen på den högröda duken med en stråle af den svenska storhetstidens segerglans.

Sådant är verket, klart och målmedvetet, vuxet till fullkomning ur en mångfald af försök, en mogen frukt af års ansträngningar, och med fullt fog har konstnären i sin skildring af målningen kunnat sluta med de vackra och stolta orden: »I värdig procession tåga de män, som grundlagt Finlands högskola, fram, myndiga och allvarliga med orubb-

lig tro på rättfärdighetens och ljusets seger i detta land, manande ättelägg i sena led till efterföljd och förtröstan.»

Nu är blott att hoppas, att Edelfelt också snart får uppdrag att utföra fresker på de båda sidorna. Bland skisserna finnes redan ett utkast till den ena af dessa kompositioner — en ljus och vacker gustaviansk interiör. Det är det vittra Åbosällskapet Auroras församlingssal med den krets af män, som kring H. G. Porthan representera Finlands upplysningsålder. Kanske är motivet något intimt för en stor väggmålning, men gestalterna äro synnerligen vackert grupperade och stå och gå med en behagfullhet, som i allt talar om rococon.

Detta stora verk af Edelfelt, med hvilket han, som sagdt, kröner sin konstnärsbana, leder en resande betraktare till ett förnyadt studium af hans produktion, så mycket mer som man naturligtvis i Finland får ett helt annat intryck af dess utomordentliga rikedom än af de tillfälliga utställningar, han haft hemma hos oss. Edelfelt hör ju icke till de intensivt personliga och slutna artister, som fylla minsta verk med ett ända till randen kvällande personligt innehåll. Denne ofantligt mångsidige konstnär har intet af enstöringens lidelsefulla styrka, men heller intet af specialistens begränsning. Frodigheten, rikedomen, den växlande skönhetskänslan i denna otroliga alstring verka nästan öfverväldigande. Ända från det romantiska historiemåleriet med anor från 1800-talets midt ned till de sista inflytandena går hans

utvecklingskurva. Hans kanske alltför mottagliga natur har säkert en och annan gång ryckts med af riktningar, som i botten voro honom fjärran. Jag tänker på hans religiösa taflor — t. ex. »Kristus och Magdalena», där ett vackert landskap ej kan dölja känslans inre köld. Minst af allt är han säkert mystiker eller asket, men öfverallt, där ett förfinadt, skönhetskärt världens barn med lättrörda, liffulla fantasividsträckta sympatier och ljus, varm blick får tala, har han åstadkommit utmärkta, flera gånger alldeles öfverlägsna verk. I omfattande bildning, odlad och human världskännedom, nobel och chevaleresk människouppfattning har han bland nordens målare näppeligen någon medtäflare, och knappast heller i mångsidighet, vare sig det gäller teknik, ämnessfär eller konstnärsområde.

5 februari 1905.

EDWARD BURNE-JONES.

En af Europas största nutida konstnärer, vårt århundrades Englands kanske främste diktare i linjer och färg, Edward Burne-Jones, har den 18 dennes på sitt gods »The Grange» vid Kensington aflidit i en ålder af 65 år. Han hade en tid lidit af influensa, hvartill kom brösthinneinflammation, som helt oväntadt medförde katastrofen.

Ingen, som besökte förra sommarens konstutställning, kan glömma Watts porträtt af Burne-Jones, en mästares porträtt af en annan mästare. I ett egentligen vulgärt ansikte med något af en sekterists utseende lyste en visionärs ljusblå ögon med en blick, som tröttad och tårad såg långt bort, långt bort från det moderna lifvet mot gångna åldrar, letande sägner och symboler af sällsam skönhet, upplysta af ett smärtsamt och transscendentalt ljus. Den duken hängde bredvid Watts självporträtt, som däremot var fritt och stolt som en italiensk renässansmålares, med händerna lagda öfver hvarandra i en åtbörd af lugn och skaparmäktig ro och en blick också den af en målmedveten skapares lugna klarhet. Bredvid denne artistiske patricier visade Burne-Jones' bild den förädlade typen af den engelske mannen ur folket

med keltiska anor, som skapat legenderna om Merlin och som mediterat öfver bibeln under de långa vandringarna utefter plogfåran — det var något af profet, något af vinkelpredikant, mycket af vilsegången svärmare i detta ansikte med de hektiskt utskjutande kindkotorna och det glesa, klufna apostelskägget, genom hvilket ofta farit en orolig grubblares tärda fingrar. Allt detta, som man läste i porträttet, finns också i den beundransvärda, intill det tröttande enhetliga konst, som Burne-Jones under sitt långa, från den nutida verkligheten afskilda lif frambragt. Där saknas allt hvad Shakesperes England, the merry old England, ägde af blodfull kraft, af hälsa, kraftig som landets ekar och humor, frodig och grön som dess gräsmattor; men där finns allt hvad sägnernas, medeltidslegendens, bibelns och Italiafararnas England äger af högtidligt drömmeri och förfinad, vemodsljuf skönhetslängtan.

Edward Burne-Jones föddes 1833 i den minst poetiska af Englands städer, Birmingham. Det fanns väl welskt blod i hans ådror, men något konstintresse hade aldrig funnits i hans släkt, och järnstaden, industristaden med sina kyrkor i den värsta Georgerstilen hade föga af gotisk glans att bjuda detta barn, till hvilkets vagga de mörkaste engelska skogarnas och de djupaste engelska sjöarnas féer kommit med sina gåvor. Först i kontakt med en stad som Oxford vaknade hans innersta till lif, och medan han i Exeter College dref sina studier och på engelskt vis läste sina klassici, blef han klar på sin egen kallelse.

Som ett förfiningselement endast ingick den antika kulturen i hans bildning, ty aldrig var en konstnärsfantasi mindre i släkt med antikt väsen än hans. En medeltida och kristlig föreställningsvärld är hela hans naturs botten, liksom Rossettis; hans Venus, som speglar sig i källan på en af hans berömda taflor, är en drömmerska också hon, som aldrig vridit något af elementernas skum ur sitt hår, en sval engelsk försommarnatt, personifierad i en kvinna, med gestalten tuktigt gömd i draperierna. Något af den hedniska konstens hänsynslösa och blommande kroppslighet kom aldrig in i hans figurer, som ut i fingerspetsarna hafva spiritualistiskt, mystiskt och tråfullt blod.

Lyckligtvis hade just vid denna tid en rörelse börjat i England, hvilkens alla tendenser voro ägnade att stämma ihop med Burne-Jones — det var det prærafaelitiska brödraskapets unga konstnärssamfund, sådant det från Madox Browns atelier utgått och bildats (hösten 1848) af de tre snart så ryktbara männen Dante Gabriel Rossetti, Holman Hunt och John Millais. En tillfällighet hade fört flera af den nya riktningens epokgörande verk just till Oxford — där hängde så t. ex. Hunts kända målning »Världens Ljus», hans »Kristus med lyktan», knackande på den af slingerväxter och umbellater omvuxna dörren till ett engelskt hem, ett verk, som Burne-Jones sedermera vida skulle öfverträffa, men som vid denna tid kunde vara honom en ledande uppenbarelse. Så begaf han sig i väg till London vid julen 1855 för att uppsöka Rossetti och lefde sedermera flera år i nästan

dagligt umgänge med honom, den store lifgifvande ledaren af hela denna rörelse, som med den sydländska grodden i sin hänförda och passionerade natur ryckte med sig de trögare anglosachserna. 1859 gjorde Burne-Jones sin första resa till Italien, efter hvilken han blef betydligt påverkad af dess renässans, utan att man kan säga, att han medvetet efterliknat den ena eller den andra mästaren.

Men en återglans af Toscana dallrar genom ej få af hans verk — hans unga kvinnor i »Den gyllene trappan» hafva läst Dante och gått vägen från Florens till Fiesole. Hans Fortuna, en dyster, högväxt kvinna med stor drapering i stela, parallella veck kring marmorbrösten erinrar om Mantegna, men Carpaccio har kanske mest influerat på hans pensel. Först 1864 kan han också sägas hafva helt frigjort sin personlighet från Rossettis öfvermäktiga snille. Från den tiden var hans lif i hans hem i The Grange en enda lång och fruktbar skapelsevecka. Den som gått igenom hans verk, erinrar sig ofrivilligt vid detta ord hans mäktiga allegori öfver skapelsedagarna — dessa höga, underbara änglar med sina dunkla ögon under mörkt hår, bärande jordbollen som en rund såpbubbla, ur hvilkens töckenskal världsalltet, Adam och Eva och timlighetens hela optiska fantasmagori skulle stiga tindrande fram och tindrande förgå.

Hans eget lif var ett sådant skapelseverk för en värld af skönhet, och alltifrån hans första stora utställning i Grosvenor galleri 1877 var hans ryktbarhet i ständigt stigande.

Det kan ej vara tal om att i en notis som denna gifva en öfversikt öfver denna storartade produktion, där formens adel, linjens utomordentliga skönhet alltid lefver, äfven när färgen, som ofta hos Burne-Jones, har något metalliskt och fattigt, så fattigt, att hans arbeten någon gång till och med göra nästan lika stort intryck i afbildning som i orginal. Men om färgens dunkla blå och det stålaktiga glitter, som ibland lyser kallt ur dukarna, verkar främmande, har linjen alltid en musikalisk skönhet, som dröjer i hågkomsten som en melodi. Några smärre utkast af hans hand, t. ex. de sofvande flickorna i prinsessan Törnrosas hof, visa i sina ställningar af förtjusande, inslumrad kvinnlighet, kanske ypperst hans tecknings rent kantabla innerlighet.

Det mest lefvande intryck jag haft af Burne-Jones' konst, var på en utställning i London härom sommaren. Det var en liten prærafaelitisk exposition midt i den omätliga världstadens centrum, nära Piccadillycirkus; men hur långt bort från det nutida London kom man icke, blott man steg dit in, långt från gud Mammons rike, långt från ett modernt och parlamentariskt England i cylinder och redingote! Där hängde de sida om sida, de ensamma drömmare från 1840-talet, som först hälsats med så mycket hån och så äkta engelskt skjortbröststärkt öfversitteri. Där hängde Madox Brown, föregångaren, med sin märkvärdiga »Kristus tvättar apostlarnas fötter», en dramatikers, en psykologs verk, fullt af grubbelsjuk karaktäristik och individualitet, men fattigt i fråga om färgens

och uttryckets yttre öfvertalning; där hängde Holman Hunt, den borgerliga typen i kamratkretsen, knappast skapad för det extasens och drömmens måleri, han ville ägna sig åt, med mer stout än vin i sitt konstnärsglas. Men det hela dominerade Rossetti och Burne-Jones.

Rossettis små Dantebilder, de lyste som medeltida kyrkfönster med en glans af hemlighetsfulla ädelstenar, sådana som legenderna tala om, glödande rubin och olycksbringande jaspis, agat, ägnad att göra heliga kalkar af, och safir till himmelstak på monstranser; och denna glöd gaf de illa tecknade gestalterna af Paolo och Francesca oförgätlighetens lif.

Vid sidan af denna brinnande konst, i hvilken Italiens och Englands skönhetstörst smält ihop, tog sig Burne-Jones först svagt ut. Den mest representativa duken var den, med hvilken han själf först hälsades som mästare, »Den barmhärtige Riddaren». Motivet är åter italienskt — legenden om Giovanni Gualberto, som långfredagen red ut för att hämnas sin broders mord, men förlät mördaren, när denne bad om nåd i hans namn, som den dagen dött på korset. På aftonen, när den barmhärtige riddaren knäböjde vid San Miniato inför krucifixet, lutade sig Frälsaren ned från korset och kysste hans kind. Det är detta ögonblick, som Burne-Jones målat. Kristusbilden böjer sig ned mot den bleke riddaren, som, trött efter striden med fienden och kanske än mer efter striden med sig själf, med vissheten om gudens närvaro blickar upp i hans anlete. Aldrig har i modern tid

medeltidslegenden i färg berättats djupare och andäktigare, aldrig nådens poesi tolkats sublimare, och den oändlighet, som ligger i ordet förlåtelse, framställts så enkelt och så stort. Musiken från Mont-Salvat trängde in i hjärtat medan man betraktade den, och allt det djupaste och innersta i kristendomens lära omstrålade den lilla bilden.

21 juni 1898.

JACOB BURCKHARDT: EFTERLÄMNADE SKRIFTER.

ERINNERUNGEN AUS RUBENS. GRIECHISCHE KULTURGESCHICHTE I, II.

Jacob Burckhardt hörde till den lysande generation af äldre tyskskrifvande forskare och lärde, hvilkas bildning och lifsuppfattning från ungdomen bestämts af Goethetidens klassiska ideal och som till sin död bevarade ett högt, för vår egen tid ej sällan främmande drag af fri, antikfostrad humanism. Man kan med honom jämnställa konsthistorici som Waagen eller Hermann Grimm, litteraturhistorici som Otfried Müller eller rena häfdatecknare som Reumont. Men Burckhardt, schweizaren, hade dessutom till egenart en snillrikt saklig anläggning, som motverkade den tyska metafysiken hos hans samtida och lät honom själf blifva en af den moderna exakta arbetsmetodens stora föregångsmän. Två i grunden nära besläktade saker var det, han för lifvet lärde under ungdomsårens hänförda studier af antik odling och konst: objektivitet och formsinne. En genial förmåga att skarpt och klart se främmande lifsförhållanden och konstskapelser utan att få synvinkeln

förvillad af den egna känslans optiska illusioner, en kanske nykter, men utomordentligt öppen och säker blick för formen är det, som gifver hans framställning af konstverk och kulturer en massiv, klassisk styrka.

Själf var han däremot ovanligt litet artist. Den estetiska öfverlägsenheten i hans öga motsvarades föga af hans hand. Hans stil är trög och glanslös. Ensamt genom kärnfullhetens kraft fängsla hans skrifter. Den olust, han hela lifvet igenom visade för att konstnärligt genomföra sina verk, berodde helt visst också på andra anledningar. Han hade en reserverad lärds föraktfulla motvilja mot att utmynta sina idéer, och sällan har en historiker stått populär och öfver hufvud taget all äfven på ärlig och äkta effekt beräknad skildring så fjärran som Jacob Burckhardt. I den korta, på en gång stolta och anspråkslösa självbiografi, han en gång nedskref, och hvilken upplästes vid hans jordfästning, är nästan det enda personliga meddelandet just ett uttryck af denna studerkammarens tillbakadragenhet. »Ett anspråkslöst välstånd bevarade honom» — heter det där — »från att behöfva skrifva för honorar och lefva i bokhandelsaffärernas träldom». Men denna absoluta vägran att på minsta sätt vara folkförlustare eller rhetor hängde säkert ihop med en ren oförmåga att konstnärligt gestalta ett ämne.

Alla, som rest i Italien i sällskap med Jacob Burckhardts utomordentliga Cicerone — denna enastående konstnärliga resehandbok — känna väl hans egendomliga uttryckssätt — kort, aforistiskt

eller kanske snarare rent af kollegieartadt, med konstlöst sammanställda paragrafer af kraftiga, innehållsrika och oslipade ord. Men alla måste också känna den gedigna makten i dessa starka, från hvarje fras kemiskt rena satser och öfverlägsenheten i den nästan hånfulla lakonism, med hvilken han kastar ut sina tankar utan att bry sig om att spinna ut dem. Det finns alltid händer, som nysta alla sorts trådar till det yttersta, och såsom fläskbiten genom Münchhausens ankor ha hans idéer passerat igenom otaliga tyska konst- och kulturhistoriska verk.

Sitt utan fråga märkligaste arbete — den fullkomligt banbrytande boken om Renässansens Kultur — hade Burckhardt också författat i detta koncentrerade skick, och först i de senare upplagorna har Geiger (med förf:s tillstånd naturligtvis) vidare utvecklat — utvattnat, säga många — texten. På samma vis ha andra pennor utbroderat och retuscherat hans öfriga verk. Jämte olusten för det stilistiska utarbetandet framträder i detta öfverlåtande på andra händer af sin andliga egendom en annan, också för Burckhardts personlighet ytterst betecknande sida. Ehuru själf en spränglärd man, har han aldrig velat konsekvent följa och tillägna sig den moderna specialforskningen och kunde sålunda icke hålla sina arbeten »au courant» med de sista vetenskapliga resultaten. Det bjöd honom emot att göra vetenskapligt grofarbete, och bildningsaristokraten hade ringa eller ingen håg att mönstra i den stora vetenskapliga milisen med alla dess menige man och uppblåsta korpraler.

Samma lynne — på en gång aristokratens och den verklige naturupptäckarens, hvilken blott blir genial iakttagare och skapare inför fenomenet självt — återfinnes hos en nordisk konstkritiker, hvilken dessutom också i andra afseenden, i sin klassiska läggning och sin svårmodiga afsmak inför nutiden och dess väsen, erinrar om Burckhardt — nämligen Julius Lange. Jacob Burckhardt höll sig till grundtexterna — den gamla litteraturen, när det gällde odlingshistorien, bilderna, när det gällde konsthistorien; och med stolt tro på sina egna öppna ögons kraft att ur dessa autentiska dokument läsa gångna tiders hemligheter, var han själf omedelbar tolkare och brydde sig föga om de nittionio tusen utläggarnas förklaringar. Och med sitt skarpa hufvud, sin lugna, sanningskära blick, sin djupa bildning, som assimilerat klassisk tanke och formgifning med själfva sin natur, lyckades han beundransvärdt i sin isolerade och stora självständighet.

*

Dessa karaktärsdrag, som gifva Burckhardts i lifvet publicerade verk ett märke för sig, prägla också de intressanta posthuma böcker, som sett dagen efter hans bortgång i augusti 1897. I förhållande till ett långt och träget studielif har Burckhardt själf blott utgifvit kvantitativt litet. Så mycket tacksammare hafva hans läsare mottagit de två efterlämnade verk, på hvilka dessa rader vilja fästa uppmärksamheten — den anspråkslösare skriften Minnen från Rubens och den

breda, mäktiga Grekiska kulturhistorien, hvilka båda på kort tid gått ut i flera upplagor. Det är inga »roliga böcker» i vanlig bemärkelse. Burckhardts tunga och kärfva stil har, som man kan förstå, icke blifvit mer elastisk med åren, och blott det minst möjliga tillmötesgående är fortfarande denne högdragne undervisare, äfven när ämne och uppslag skulle lämpa sig för vidare kretsar. Men den som vill inhämta något af de böcker han läser och önskar af dem något att andligen tära, han bör studera dem, och allt mer skall också författarens sanningsömma, helgjutna och starka personlighet intressera.

Boken om Rubens är en estetisk analys. Sådant göres numera äfven af tyskar icke blott klipskare och mer behändigt, men också — det måste medgifvas — smidigare och mer inträngande. Det hindrar icke, att dessa Minnen från Rubens, hvilka uppkalla den store flamländarens dukar såsom hågkomster från ett hart när outtömligt skönhetsland, lära en mångt och mycket. Rubens är för Burckhardt icke blott en af alla tiders allra största målare, men på flera områden den ende och störste. Oafsedt hvad läsaren personligen tycker i denna fråga, måste en sådan beundran i första hugget öfverraska hos en så klassiskt danad man som Jacob Burckhardt, hvilken t. ex. öppet bekänner sin ytterst ringa sympati för Michelangelo. Men man förstår detta bättre, när man läst boken till ända. Den våldsamme och öfversvallande barockkonstnären, som så sorglöst hoppar bock öfver antikens skönhetsmått, är dock i det af-

seendet i nära släkt med dess konst, att han framför allt och mer än de flesta stora artister är en formens man, för hvilken gestalt och rörelse äro allt, och det själiska lifvet, den inre världens hela skala, individualitetens problem blott spela en försvinnande liten roll. Rubens skildrar allt, som om han själf hörde till en mytisk naturperiod, och det är färgförtäljarens elementära lust och fantasistyrka, komponistens oerhörda skicklighet och fart, som Burckhardt så högt älskar, att han icke märker den andliga tomhet och vulgaritet, som för andra vidlåda ej få af Antwerpenmästarens eljes enastående och storartade skapelser. Och med en djärf, men för Burckhardts känslo- och tankegång ytterst belysande jämförelse slutar denna bok. Rubens hopställes med ingen mindre än fader Homer: »de träffa samman, mannen från Jonien och mannen från Brabant, de båda största berättare, som vårt gamla jordklot hittills burit — Homer och Rubens.»

Burckhardts Grekiska Kulturhistoria är ett arbete af helt annan innebörd. Hvad han här velat åstadkomma, är ingenting mindre än en uttömmande framställning af det gamla Greklands hela inre lif — samhällets såväl som individernas, institutionernas så väl som lifsåskådningens, och det under hela den hellenska utvecklingen. Ursprungligen nedskrifvet som sammanhängande föreläsningskurs för studenterna i Basel, är detta arbete af långt vidsträcktare dimensioner än hans motsvarande öfver den italienska renässansens kultur. Säkerligen kommer ej denna grekiska odlings-

historia att få en sådan betydelse som detta äldre verk. Med mästarhand förmådde Burckhardt för renässansen visa själfva rörelsens innersta drifkrafter och syften, och det finns väl knappast en aldrig så flyktig studie öfver någon person eller något tema från denna tid, där de Burckhardtska synpunkterna och slagorden helt äro glömda. På detta område var han en upptäckare, den andlige, moderne kartläggaren, hvilkens gränser och konturer senare forskare blott fyllt ut. Sådan vikt och värde får icke — och det är självklart — ett äfven aldrig så godt arbete öfver en redan så till det otroliga studerad odling som den hellenska. Men imponerande är dock äfven denna sista kulturhistoria, och författarens förmåga att förnya sitt ämne genom fördomsfri och objektiv granskning af urtexterna firar här än en gång verkliga triumfer. Ty nytt blir, åtminstone för andra än de rena fackmännen, i flera afseenden detta Hellas, mindre solstrålande och marmorhvitt kanske, än det man vanligen får uppkalladt för fantasien, mera vemodsfullt och lidande, men kanske just därför lättare att förstå.

Det är självklart, att man icke på några rader kan gifva en idé om alla de iakttagelser och tankar, som fylla ett arbete af sådana dimensioner som detta, men just den nyss antydda, stick i stäf mot det konventionella gående fördelningen af ljus och skugga öfver den hellenska världen förtjänar att framhäfvas. Redan i inledningen skrifver Burckhardt följande vägande ord: »Här är icke fråga om någon apoteosering, och entusiastiskt skön-

måleri tänka vi ingalunda skona. 'Hellenerna voro olyckligare än de flesta tro.' Men hvad de gjorde och ledo, det gjorde och ledo de fritt och på annat vis än alla andra tidiga folk. De förefalla självständiga, spontana och medvetna, där hos andra folk härskar ett mer eller mindre doft måste. Därför förefalla de med allt sitt skapande och kunnande som det väsentligt geniala folket på jorden, med alla ett sådant folks fel och lidanden.»

Genom de stora framställningarna, först af det grekiska samhället, i hvilket den hellenska människan ingick som ett olösligt led och utanför hvilkets allt omfattande organism hon var förlorad och förintad, och sedan af den grekiska mytvärlden och ödestron, tränger denna dystrare uppfattning af hellenismen allt tydligare, till dess Burckhardt i ett monumentalt slutkapitel Öfver det grekiska lifvets allmänna lefnadsbudget drar liksom hela undersökningens facit. Och med exempel från alla håll och lifssfärer — religion, filosofi och dikt, likaväl som från den folkliga visdomen, sådan den florerade i hemmen och på torgen — visar Burckhardt, hvilken intellektuell pessimism, som bildade själfva bottenfällningen af det hellenska folkets tillvaro och världsåskådning.

Dock, öfverdrifvet är intet i denna framställning, liksom hvarje öfverdrift är denna klara, fattade tanke fjärran, och ungdomens aldrig släckta hänförelse för den antika världen bär detta stora verk af en åldrad man, hvilken ännu veckorna före sin död helst läste i sin Homer. Som en efterföljare af renässansens humanister förefaller Burckhardt,

och så tänker man sig honom gå genom det gamla Basels gator, där Erasmus vandrat, men själf i botten en schweizisk kärnkarl, knotig, stark och märgfull och i alla dessa afseenden lik sina två närsläktade moderna landsmän, Keller och Böcklin.

6 sept. 1900.

MODERN KONSTFORSKNING.

I.

HEINRICH WÖLFFLIN: DEN KLASSISKA KONSTEN.

Det arbete, på hvilket dessa rader vilja fästa intresserades uppmärksamhet, är redan ett par år gammalt. Men då det — mig veterligt — icke omnämnts i någon svensk publikation och utan fråga tillhör de för den nyaste tidens konstforskning och metoder allra mest intressanta verk, som sett dagen under de sista åren, torde det vara på sin plats att korteligen redogöra för dess innehåll och diskutera dess synpunkter. Wölfflins bok om den »klassiska konsten» — han menar därmed konstalstringen under den italienska renässansens högsommar — är nämligen icke blott fängslande för specialisten, än mer värdefull är den som vägledare för den bildade allmänheten, i det den just belyser sidor af konstens lif, hvilka för alla icke särskildt artistiskt utvecklade pläga vara svårtillgängliga, om icke slutna. Det är konstens formella väsen, utvecklingen af teknik, stil och uttrycksmedel, som denna framställning ensamt beaktar.

I hela arbetet finns intet biografiskt eller anekdotiskt. Den kulturhistoriska inramningen är lika systematiskt lämnad ur räkningen som all yttre konstnärskrönika. Det är ensamt själfva konstverken i deras följd och sammanhang, som författaren studerar, och äfven härvidlag anlägger han icke synpunkter, som äro den vanlige betraktaren förtroliga. Han berättar hvarken bilders innehåll eller söker tyda deras mening, och ännu mindre vill han i ord poetiskt öfversätta deras stämning. Han vill tänka målarens och skulptörens atelier- och arbetstankar. Det är artisternas sätt att se, att uppfatta verkligheten och att återgifva den i färg eller sten, som han ensamt vill skärskåda. Allt annat äger enligt honom blott underordnadt intresse. Konstens lifsnerv ligger i dess form, fattad i vidaste betydelse, och allenast genom analys af konstnärens uttryckssätt kommer man hans skapelser verkligt nära. Denna studiemetod är ingalunda ny, men sällan har den tillämpats med sådan konsekvens som i Wölfflins undersökning öfver den italienska renässansens guldålder.

Författaren är ingen nybörjare. Han har redan utgifvit en rad besläktade arbeten, i hvilka en beundransvärd förmåga af formell iakttagelsekraft framträder. Främst står väl hans ypperliga skrift om barockens utveckling. Om hans tidigt förvärfvade ryktbarhet vittnar bäst den omständigheten, att han kallats till Berlin som efterföljare till en af den äldre generationens allra mest berömda konsthistorici, Hermann Grimm. Dessa båda män äro typiska för tvenne tidskiften af mycket motsatt

lynne. Grimm var framför allt en estetisk och genombildad personlighet. Han tillhörde ännu den gyllene tid af tysk odling, som man skulle kunna kalla Goetheåldern, och dess ideal af en harmonisk, i konstens rena luft lefvande mänsklighet var också hans. Vetenskapen om det sköna fick framför allt icke hafva damm på fingrarna. Den lilla lärda specialitetens mästare föreföllo dessa den allsidiga humanitetens män såsom kunskapens vinkelpredikanter. Fausts antipod är en dylik lärd specialist — hans namn är Wagner. Konst och dikt voro för Grimm ett högre element, i hvars rena bergsluft mänskligheten skulle vinna sin andliga hälsa, en högre moralitet för fria och förnäma själar. En kritiker skulle främst vara i släkt med de stora skalder och konstnärer, om hvilka han skref, och tala om dem i ett språk, som visade att också han hörde till de utvalda, inom hvilkas bröst en genklang ljöd af skönhetens strängaspel. Så är det Grimm tolkat Goethe, Michelangelo och Rafael med känslan af att förkunna den högsta andlighetens evangelium.

Hur främmande denna högestetiska lifssyn med sin själsliga epikureism i själfva verket är för våra dagars Tyskland, kunde man också godt se just i lefnadsteckningarna öfver Hermann Grimm. Berömmet lät osäkert och sötsurt. Denne professor ordinarius hade till och med skrifvit dikter och romaner! Hvilket högmålsbrott för en tysk lärd! Han nedlade oändlig möda på att skrifva ett klassiskt och kräset språk. Hvilken onödig esteticism för en tysk vetenskapsman! Den döde till-

hörde med ett ord en förgången tid. Hans plats inom konstforskningen kunde jämföras med Paul Heyses inom den tyska dikten. Allt detta var för litet allvarligt för en ny tids allvarsmän, hvilka vilja göra allt, som rör den »glada vetenskapen», så tungt och så litet gladt som möjligt.

Så mycket otvetydigare är Wölfflin den nya tidens man. Elev af Jacob Burckhardt, har han ärft från läraren något af dennes öppna, af all abstrakt teori obeslöjade öga för konstens formella lif och gestaltning, och han har drifvit dennes redan så reala och nyktra fast öfverlägsna betraktelsesätt ännu närmare mot en naturvetenskaplig metod. Wölfflin betraktar konstverken med den för formens och organernas utveckling skarpsynta blick, med hvilken en öfverlägsen och fint skolad zoolog betraktar djurarterna. Man kan kalla hans arbeten studier i konstens morfologi. Från verk till verk går han, uppvisar samhörighet och skillnad och redogör därvid för de faktorer, som betinga framsteg eller tillbakagång. Skapelser, som tyckas danade af fantasiens lek och tillkomna efter inbillningens nyckfulla vilja, blifva i denna belysning logiskt nödvändiga organismer i en stor utvecklingskedja.

Att ett dylikt strängt vetenskapligt och noggrant studium måste leda till ett djupare inträngande i konstens lif, är självklart. Det kan icke nekas, att sådana böcker som Grimms för öfrigt beundransvärda framställning af Michelangelo verka abstrakt. Kulturskedena betraktas alltför mycket i fågelperspektiv från en öfver seklen högt

belägen utsiktspunkt, och den store konstnärens verk studeras snarare genom den filosofiske turistens kikare än genom vetenskapsmannens förstoringsglas. Bildernas stämning och andemening tolkas i djupsinniga och öfverlägsna ord, men sällan få vi följa konstverkens tillkomst och inre växt, deras förvandling från embryo till fulländning; och än mer sällan låter oss bindande analys förstå, hvarför de kristalliserat sig just i de former, de till sist antagit. Den nya konstforskningen har gjort allt detta till sin hufvudsak, och det kan tryggt sägas, att den härigenom under de sista decennierna genomgått samma revolution som de exakta läroämnena, då de från naturbeskrifning blefvo naturvetenskap. Också skall man finna, att den gamla teorien »konsthistoria» i Tyskland öfverallt utbytts mot uttrycket »konstvetenskap».

Om allt detta är endast godt att säga, och det finns intet tvifvel om att studiet härigenom ofantligt fördjupats och befordrats. Åtskilliga omständigheter finnas dock, som de nya metodernas hetsiga förkämpar synas mig förbise, och som antagligen alltid komma att i fråga om konstens skapelser förhindra en verkligt stringent och vetenskaplig framställning. Jag vill här framdraga en af dessa, den viktigaste. Det är samma, som mig tyckes, ovederläggliga argument som af den sociologiska och kollektiva historieforskningens män (Lamprecht t. ex.) riktats mot den vanliga politiska och biografiska historiens anspråk på att vara vetenskap i exakt mening. Ingen vetenskap, säga

dessa med fog, kan existera om enskilda fall och individualiteter, endast om klasser af likartade varelser och upprepade fenomen. Rörande enstaka fall kunna blott analogislut göras, hvilka aldrig genom experiment eller förnyad kontroll kunna verifieras, och ensamma individualiteter äro alltid i och för sig gåtor, om hvilkas väsen och motiv man icke kan framställa annat än hypoteser. Men i konsten är ju — åtminstone från och med den stunden handtverkets och traditionens bojor brytas af enskilda, självmedvetna viljor — allt enstaka fall och individualiteter. Ju mer konstnären är en modern, från alla andra skarpt skild personlighet, dess mindre utsikt har en rent analytisk och vetenskaplig metod att fånga hans lynnes och hans verks hemligheter. Alltid blir det dock i sista hand en på intuition eller rent mänsklig känsloerfarenhet hvilande tydning, som för ordet, och en sådan har intet med vetenskap att göra. Må vara att konstforskaren är för vetenskapligt studium långt bättre ställd än litteraturgranskaren, i det konstens material, stenen, färgerna etc., tvinga till långt större och handgripligare lagbundenhet än det flyktiga ordet — hans forskning blir dock alltid till sist utläggning, och all utläggning är innerst en art af diktning. Logisk skolning spelar visserligen här sin roll, och ännu mer historisk bildning, som hindrar kritikern från att lägga sin egen tids synpunkter på framfarna, annorlunda lefvande och tänkande människoåldrar, men viktigast blir här dock alltid kritikerns personliga utrustning. Ju mer han själf besitter af lättantändt blod och flammande

inbillning, ju djupare hans eget känslolifs botten är, med ett ord, ju mer han själf är konstnär och poet, dess bättre skall det naturligtvis lyckas honom att kongenialt tolka mästerverken och förklara mästarna. Därför kommer nog alltid dikten att få sitta i orubbadt bo med den verkliga konstforskningen. Hur fint hafva icke poeter som Gautier, Baudelaire och andra förstått den bildande konstens alster, och en man som Walter Pater når i sina omdiktningar af Botticellis och Lionardos drömverk lika långt — om icke längre — mot dessa arbetens lönliga lif som någon vetenskaplig och formjämförande analys.

*

Wölfflins arbete om den italienska högrenässansens klassiska konstalstring begynner med följande utomordentligt väl funna ord: »Ordet 'klassisk' har för oss något afkylande. Man känner sig som man flyttades från den lefvande, brokiga världen till lufttomma rymder, i hvilka blott skuggor bo och ej människor med rödt, varmt blod. 'Klassisk konst' förefaller som det evigt döda och gamla, akademiernas drifhusväxt, ett foster af lära och icke af lif. Och vi hafva en så oändlig törst efter det lefvande, verkliga och gripbara. Det, som den moderna människan söker, är den konst, som luktar mycket jord. Icke 1500-talet, men 1400-talet är vår tids älsklingsbarn, genom sinnets afgjorda verklighetskänsla, ögats och uppfattningens naivitet. Några ålderdomligheter i uttryckssättet tagas

med på köpet, man vill så gärna le och beundra på samma gång.»

Efter detta uppslag utvecklar författaren sin mot dagsmeningen så motsatta tes, enligt hvilken högrenässansens italienska konst ingalunda är härledd från antiken eller produkt af något skolväsen, utan tvärtom betecknar renässansens höjdpunkt, den ideala stegringen af dess sträfvanden och den ideala speglingen tillika af dåtidens italienska lif. Som alla blomningstider har denna guldålder blott kort varaktighet. Den begynner med Lionardos Nattvard och slutar med Michelangelos Mediceergrafvar, i hvilkas smärtsamt vridna, dystra marmorväsen redan en annan ålder med ett sorgsnare och tyngre känslolif talar — barockens. Tiden omfattar sålunda föga mer än ett kvarts sekel — 1500-1525 — och det är denna tidrymds stora och kända mästerverk, Wölfflin i sitt arbete analyserar för att visa på samma gång fulländningen och logiken i denna konsts karaktär och uttrycksätt.

Efter en kort öfversikt öfver den toscanska konstens historia från och med Giotto, en öfversikt, ämnad att än tydligare ådagalägga, hur mycket större högrenässansens ideal på alla punkter voro än äldre perioders, tager själfva undersökningen vid, begynnande med Lionardo. Med undersökning af allt det formella i konstverken vill nu författaren visa, hur högrenässansen skapat sin värld efter ett beläte, långt mäktigare än någon föregående tid känt till. Wölfflin betraktar härvidlag stort och smått, verkens format och skala, upp-

fattning af människokropp, arkitektur och landskap, gestalternas ställning och åtbördsspråk, ljusfördelning, anordning och komposition, allt, intill sättet att drapera och kläda, intill sättet att hålla en bok eller lyfta ett svärd. Så är det författaren i en likväl berömvärdt knapp och koncis framställning genomgår hela raden af den »stora» tidens berömda arbeten, de allt från vår barndom genom afbildningar kanske oss mest bekanta af alla konstverk — sådana som Lionardos Nattvard, Mona Lisa och Grottmadonna, Michelangelos hela alstring från Pietà till Mediceerkapellet, Rafaels stafflibilder och fresker, och vid sidan af dessa de tre störstas skapelser en hel följd andra hithörande målningar och statyer af Sebastiano del Piombo, Fra Bartolomeo, Sansovino, Andrea del Sarto m. fl.

Det är denna afdelning af Wölfflins bok, med sina i enskildheter fint inträngande konstbetraktelser, man önskade läst af konstvänner, för hvilka de kanske mer än för specialisten erbjuda fruktbärande lärdom. Allbekanta verk få i denna formella belysning ett nytt intresse, och mycken oklar och tom esteticism försvinner inför denna öfvertygande framställning af de formella bevekelsegrunderna för konstnärernas sätt att uppfatta sina gestalter och komponera sina bilder. Att Wölfflin här slår öfver målet och i det hela torde tilldela den rent formella konceptionen en alltför öfverväldigande betydelse, är en annan sak, hvarom mer i det följande, men det förtager ingalunda värdet af den så skarpsynta och uttömmande diagnos han gifver af högrenässansens formlif. Må

man icke inbilla sig, att det vanliga ögat utan hjälpreda kan göra sig sjäft underrättadt om dylikt. Vår syn är så föga konstnärligt uppodlad och så förslappad af dagligt betraktande af samvetslösa och fotografiska världsafbildningar, att man väl behöfver pekpinnen, som lär en att läsa rent igen, att se i stort, enkelt och väsentligt. I en rad små, men ytterst sakrika kapitel gifver Wölfflin till sist en sammanfattning af undersökningens resultat, ett med beundransvärdt säker hand gjordt signalement öfver högrenässansens formella drag och lynne.

»Femtonhundratalet», så begynner denna sista afdelning, »framträder med en helt ny föreställning om mänsklig storhet och värdighet. All rörelse blir mäktigare, känslan får ett djupare, lidelsefullare andetag. Man kan iakttaga en allmän stegring af hela den mänskliga naturen. Det utbildar sig en känsla för det betydelsefulla, festliga och storartade, mot hvilken 1400-talet tyckes ängsligt och bundet i sitt uppträdande. Och allt detta uttryckes i ett nytt språk. De korta, spröda tonerna blifva djupa och tjusande, och världen får åter en gång höra en högpatetisk stils praktfulla sorl.» Dessa allmännare satser bevisas sedermera med oemotsägliga iakttagelser från alla områden. Wölfflin visar hur gestalterna växa under de nya konstnärernas händer, hur allt hos dem talar om på en gång starkare och mer behärskad lidelse. Typerna blifva förnämare, höja sig liksom till en högre samhällsklass. 1400-talets borgardrag, borgarförtrolighet och borgarglädje försvinna, och de höga, genljudande slottssalarnas mänskligheter

träda fram med sina stora och stilla later. Det genreaktiga och det lilla, i 1400-talets konst uttryck för en barnslig och sagoaktig världsförtjusning, utmönstras, djur, blommor och bohag försvinna, liksom alla erinringar om dagligt lif, om kamp för brödet och förnöjelsen vid hem och härd. Blott det väsentliga: människogestalter i stiliserad arkitektur och stiliserade landskap. En dramatisk framställningskonst, hvilken allena sysslar med karaktärer och förlopp, efterträder den gammalepiska, omständliga berättelsestilen, för hvilken stort och smått, hjälten och hans harnesk hade samma vikt. Människouppfattningen antager nya dimensioner. På 1400-talets små bröstbilder sitta ännu borgare och borgarfruar inklämda som om det var ondt om plats och framför allt om luft i deras små rum. Nu blifva porträtten monumentala, breda öfver skuldror och bröst, och kring de fritt burna hufvudena fläktar de höga gemakens luftiga atmosfär. Skönhetsbegreppen blifva andra. 1400-talets målade och mejslade mänsklighet har något outveckladt och tunnblodigt, sväfvande och ostadigt öfver sig. Alltid är det ynglingaålderns magra spänstighet, alltid flickålderns spröda, kantiga gratie, som förhärligas. Högrenässansen däremot älskar mogenheten och den utslagna blomningen, män och kvinnor på lifvets högsta punkt af kroppslig utveckling, stående säkert och maktmedvetet på den jord, de gjort sig underdånig. Den knoppande, spensliga växten ersättes af den yppiga och praktfulla. De religiösa ämnena behandlas med stort, historiskt allvar, utan den legendens halft

leende, halft rörda förtrolighet, som kännetecknar ungrenässansens sagoaktiga altarbilder. Och hvad slutligen förhållandet till antiken angår märkes också samma förändrade lynne. 1400-talet såg i antikens formskatt en dekorativ guldgrufva, passande för dess ungdomliga praktlystnad, dess lekfulla åtrå efter brokig ornamentering och äfventyrslustig arkitektur. 1500-talet återfann i antiken sitt eget hjärtas längtan efter den mäktiga rumsbilden, den enkla men väldiga konstruktionen, den imposanta skönheten. Långt mindre på grund af direkt efterlikning — som det så ofta påståtts — än på grund af verklig inre frändskap med den antika konsten lyckades högrenässansen bilda och dana i dess anda. Under en kort gyllene stund såg den nya tiden som en jämbördig antiken öga i öga.

Så ungefär lyda de viktigaste satserna af den Wölfflinska undersökningens slutkapitel, i hvilken 1500-tals-konstens formella budget uppställes med så stor sanning och skicklighet. Men efter denna redogörelse torde dock ett par anmärkningar vara lämpliga. Det faller därvidlag af sig självt, att jag ingalunda tänker diskutera författarens smakomdömen. I sista hand äro dylika alltid frukt af individens disposition och temperament, alltså subjektiva. Wölfflin har tydligen från början haft afgjord förkärlek för hvad vi kalla klassisk konst, vare sig från antiken eller renässansen. Hans far är icke förgäfves en ryktbar latinare — professor i München — och hans store lärare, Jacob Burckhardt, var också afgjord antikentusiast. En man

med modernare läggning skulle säkert bedöma många af Wölfflin högljudt rosade verk långt kyligare. Dock, detta blir som sagdt innerst en tyckesfråga. Blott en enda sådan punkt vill jag diskutera, därför att den synes mig ägnad att öppna blicken för själfva begränsningen i författarens och hans medsträfvandes metod.

Bland de målare från högrenässansen, som Wölfflin sätter högst, är den af Savonarola påverkade klosterbrodern Fra Bartolomeo. Den som sett hans många ledsamma andaktstaflor, i hvilka den inre besjälningen så litet motsvarar de kolossala dimensionerna, måste känna det som en befrielse, när en i italienskt måleri så invigd man som Bernhard Berenson utan hänsyn till traditionell beundran bryter stafven öfver denne den tråkigaste af florentinska renässansartister och hans stora men tomma gestalter. Wölfflin älskar däremot, som tyskar i allmänhet, Fra Bartolomeo. Psykologiskt sedt beror detta nog på den förkärlek för det pretentiösa och svulstiga, som knappast kan frånkännas det moderna Tyskland. Bredmynt språk och braskande form utmärka den nyaste pangermanismen. Exempel kunna lätt hittas både mycket högt uppe och mycket djupt nere. Vid artistiska meningsbyten mellan Tyskland och Frankrike framträder ständigt denna skillnad. När Björnson för ej länge sedan gjorde sig till germanismens taleman var han också härvidlag mycket typisk. Redan ett sådant yttrande som att Böcklin är 1800-talets störste målare är i och för sig teatralisk svulst. Ty att i ett sekel af så

olikartade konstnärsviljor, men utan en Michelangelo eller Rembrandt, framhäfva en som den störste, är meningslöst. Men man fattar därjämte hur barbariskt detta uttalande måste verka i Frankrike. Ty — hur storartad skapare Böcklin än är — svulstig och grof kan han väl förefalla en romansk granskare, och står man själf inför Puvis de Chavannes' fresker, förstår man också, hvad fransmannen menar. Det är ingen fråga om, att icke denna freskomåleriets store förnyare lika väl som Böcklin kunde nämnas som pretendent till förra seklets artistiska högsäte — om nu en barnslig hierarki nödvändigt skall upprättas. Hans verk är lika nytt, lika mycket en värld för sig, och i fråga om känslans adel, temperamentets finhet, handens samvetsgrannhet och öfverlägsenhet är ingen jämförelse möjlig. När Fra Bartolomeo sålunda af tyska kritici höjes till skyarna, synes det mig vara uttryck just för denna smak för det svulstiga, det falskt stora och klassiska.

Dock, Wölfflin skulle ej erkänna detta. Han söker med sin vanliga genomträngande analys visa utmärktheten af Fra Bartolomeos bilder. Han påpekar ansiktenas ädelhet, figurernas ställning, kompositionens skicklighet och samverkan. Här äro alla de konstnärliga problemen lösta, ropar han triumferande till betraktaren, och denne har intet att invända häremot. De konstnärliga formproblemen äro verkligen lösta på dessa taflor — men än sedan? Konst är tydligen något mer än aldrig så idealt lösta problem; hvarför skulle man

eljes stå så kall och likgiltig inför en mängd sådana formellt otadliga skapelser?

Just här synes mig själfva svagheten i Wölfflins och andra moderna konstforskares betraktelsesätt ligga. Hvad Wölfflin utomordentligt väl gifver, är tydligen en historik öfver de konstnärliga problemens uppställning och lösning, men hur intressant en sådan konstformernas evolutionslära kan vara, betyder den mindre än man tror för själfva den estetiska värderingen af konstverken. Det är lustigt att se, hur litet fängslande problemen förefalla, när de väl en gång äro lösta. Det är en smula samma förhållande som med tydda rebus eller gåtor. Vi hafva på måleriets område i våra dagar sett ett utslag af samma fenomen. Jag tänker på reaktionen mot »plein-air» måleriet. Hvad betydde denna opposition mot det ljusa landskapsmåleriet annat än det, att ett problem där var löst och sålunda blifvit ointressant. När Masaccio i gamla dagar först skapade verkliga människor i stället för medeltidens okroppsliga illustrationer, var det ett storverk af oerhörd betydelse, men när denna förmåga blifvit ett commune bonum, som äfven mycket medelmåttiga artister besitta, spelar den icke längre någon roll för ett konstverks värde. En illustratör, som i våra dagar såg och ville afbilda världen som de gamla enluminörerna — i fall en sådan anakronism kunde tänkas — skulle, om han hade energi och personlighet, intressera oss tusen gånger mera än den bästa tecknare, utan något på hjärtat och utan säregen fantasi.

Voltaires banala sats: »alla sätt äro bra utom de tråkiga» är i grunden hvarken så banal eller ytlig som den låter. Hvad menar en estetiskt bildad och finkänslig människa med att en tafla eller en skulptur är tråkig? Väl djupast detta, att konstnärens arbete ingen makt har öfver betraktarens inbillning och känsla. Och denna makt öfver själen beror icke på den högre eller lägre graden af teknisk utveckling, utan på något långt djupare och svåråtkomligare, på konstnärens inre lynne och natur. Det är också därför som Wölfflin skall mötas af protester från två tredjedelar af moderna artister och kritici, då han t. ex. vill bevisa att Rafaels mytologiska målningar — Parnassen i Stanzerna eller Galathea i Farnesina — öfverträffa Botticellis Venus eller Primavera. Wölfflin kan möjligen ådagalägga, att Rafaels kompositioner äro mer slutna och genomtänkta, att hans kroppsideal äro större m. m., men detta betyder i grunden så litet. Botticelli var en alldeles särskildt fint organiserad personlighet, en lidelsefull och melankolisk drömmare, som icke dragit en linje, i hvilken ej darrar och skälfver en aldrig hvilande känsla, och med en fantasi, hvars stämning af vårmorgon och redan i födseln trött driftlif aldrig ägt något motstycke. Hvilken gyllene medelsnittsmänniska talar ej däremot ur den lättköpta lyckan i de Rafaelska bilderna, och hur mycket allmännare och slätare är icke hans inbillningsvärld.

Så är det, som denna Wölfflinska jämförelse mellan 1400- och 1500-talens italienska konst i

all sin sanning haltar. Djup personlighet och brännande känsla äro något så elektriserande, att dess pulsslag når oss äfven genom verk från en outvecklad period och trots alla svagheter och tafatthet i formspråket, medan uppfattningens vanlighet och hjärtats ljumhet icke kunna bemantlas af ens den största yttre fulländning. Det är en villfarelse att tro, att verket hårfint motsvarar konstnärens egna afsikter, och att man sålunda genom en rekonstruktion med hjälp af studier och skisser helt kan finna ett arbetes mening. I så fall vore nog den Wölfflinska analysen alldeles uttömmande och tillfredsställande. Men under skapandets strider och ansträngningar kväller skaparens innersta, kanske af honom själf oförstådda väsen öfver i formen, och det är denna omedvetna stämning, som är verkets finaste quinta essentia. Hur mycket konstnären är bunden af sitt material och dess lagar, af form och teknik, gäller så äfven för hans arbete den urgamla satsen spiritus agitat molem — det är uttydt: det är andan, som lifgifver konstverken.

16 aug. 1901.

II.

BERNHARD BERENSON: KRITISKA STUDIER ÖFVER ITALIENSK KONST.

Att ungdom är det mest tjusande af allt, det märks till och med inom den allvarliga vetenskapen. Ty den alldeles särskilda trollkraft, som konst-

historien just nu utöfvar, beror nog i icke ringa grad därpå, att den är en jämförelsevis så ung vetenskap. Problemerna förefalla här ännu orörda och lockande, metoderna hafva icke stelnat i det maskinmässiga, hypotesen och kombinationsglädjen äga ett fritt och luftigt spelrum, och synpunkter och studiesätt växla med en hastighet, ägnad att förbrylla katedrarnas kvarsittare. Förhållandet är naturligtvis, att ämnet, från att hafva varit en osjälfständig historisk underdisciplin utan egen metod, ryckt sig loss och konstituerat sig som en vetenskap för sig. Härunder har den gjort den första egentliga uppmätningen af sitt område och funnit, att detta alls icke så uteslutande, som man förut trott, omgafs af historien, men också gränsade till naturvetenskaperna och borde verka i allians med dem. Hand i hand med denna vetenskapliga omdaning har gått ett rent estetiskt omvärderingsarbete. Gamla gudar hafva störtats, nya proklamerats med sekterisk hänförelse, och de gamla, som bibehållit sina hedersplatser oförkränkta, hafva fått detta på grund af annan motivering än förut. Det är med ett ord en helt ny klassificering och taxering, som de moderna konstforskarna hålla på att genomföra, det första efter kritiska principer upprättade inventariet af konstens rikedomar, och det är lätt att förstå, att en sådan uppgift skall locka.

Den man, hvilkens namn läses öfver denna artikel, står i första ledet bland moderna konstforskare. Han tillhör de skarpsinnigaste och mest verksamma bland de män, som på det italienska renässansmåleriets fält göra den nya, stora general-

mönstringen. Liksom de flesta af sina yrkesbröder är också han en lärjunge af den, som här måste kallas väckaren och reformatorn — den 1891 aflidne Giovanni Morelli, mer känd under den pseudonym, under hvilken han utgifvit sina epokgörande arbeten om den italienska renässansens måleri, Ivan Lermolieff. Hur mycket högestetiskt hån regnade icke öfver honom, då han begynte och förklarade, att de gamla målningarna skulle studeras som plantor af botanici och insekter af entomologer, och hur mycket skämtades icke med hans jämförande undersökningar öfver madonnornas öron och apostlarnas naglar! Morelli var nog också en ensidig natur, en programmänniska som så många andra reformatorer, hvilka förkunna nya läror, men i hans på utomordentlig erfarenhet och stor iakttagelseförmåga grundade försök att på konstforskningens material tillämpa naturvetenskapernas kontrollerande och beskrifvande metoder, låg en tidstanke och en framtidstanke, som icke kunde dö. Först efter honom blefvo stilkritik och samvetsgrant studium af konstverkets formgifning hufvudsaker för konstforskaren, och det historiska studiet af konstnärernas personliga omständigheter och tid trädde liksom de subjektiva intrycken i skuggan för objektiv granskning af verken.

Bland Morellis lärjungar står, som sagdt, Bernhard Berenson som en af de yppersta. Hans amerikanska börd märkes lätt både i hans författarskaps goda och mindre goda sidor. Han har sitt folks oräddhet och obundenhet af fördom och tradition och därigenom många förutsättningar att

lyckas i ett studium, som kräfver glömska af inlärd etikettering och frisk, självständig iakttagelsekraft. Det är ett oförskräckt »go on» i hans kritik, en frihet från all officiell respekt, som ej sällan låter en studsa till, medan man läser hans uppsatser. Han kan jämföra en himmelskt sjungande ängel af Melozzo med madame Calvé som Carmen och skrifva i fråga om Rafael, att om man mäter honom med samma måttstock som Degas, måste man förvisa »Skolan i Athen»s mästare »till de högt förgyllda medelmåttornas strålande förgård». Man kan hafva olika meningar om dylika vändningars berättigande och värde. Hvem ser icke t. ex. i fråga om den paradoxala sammanställningen mellan den parisiske dansösmålaren och Rafael, att kritikern blott tänker på en enda sida af konstnärlig förmåga — skickligheten att modellera lefvande form — och godtyckligt öfverdrifver denna sidas betydelse för konsten? Men sådana utlåtanden äro karaktäristiska för den absoluta fördomsfrihet, med hvilken han går till sitt ämne. Ehuru Berenson är en lidelsefull dyrkare af den italienska renässansens målarkonst, som han uteslutande gjort till sitt lifs studium, blir han aldrig vidskeplig i sin uppfattning. Ibland önskade man nästan ett litet grand af den religiösa hänförelsens förblindelse. Men inför en sådan önskan skulle forskaren själf antagligen rycka på axlarna och leende fråga, hvart naturforskaren skulle nå hän, om han i stället för kallblodig iakttagelse satte lyrisk entusiasm. Bernhard Berenson är forskare och kännare i främsta rummet, och som sådan

är det han vandrat genom alla gallerier i gamla och nya världen för att skrifva det italienska renässansmåleriets morfologi.

Vid sidan af det jämförande studiet öfver verken sätter Berenson på modern själslära grundade undersökningar af den bildande konstens betingelser hos konstnären och publiken, studier öfver synsinnets, verklighetsuppfattningens och konstnjutningens psykologi. Men här framträder starkt hans amerikanska benägenhet att förenkla saker och ting; och ännu mer märks bristen på förfinad bildning och vetenskaplig kultur, när Berenson snuddar vid det historiska. Det är, som han hämtat sina idéer här ur någon amerikansk efterföljare af Buckle. Han fasthåller som en skolgosse de gamla rubrikerna och periodindelningarna. På ett ställe tror han sig t. ex. säga en djupsinnighet genom att jämföra »medeltiden» — de nära tusen åren från kristendomens triumf till början af 1400-talet — »med de första femton eller sexton åren i en individs lif» — liksom icke inom tusen år af mänsklighetens historia funnits så godt som allt tänkbart, framstegstider, renässanstider, dekadenstider, barbari och öfvercivilisation? Det är också systematiskt, som han i sina skildringar af karaktärerna utmönstrat allt kulturhistoriskt. Att man därigenom ofta tappar många uppslagsändar för att kunna följa en tids konstutveckling, är självklart och behöfver icke med några exempel bevisas. I Berensons egen framställning af den venetianska konsten och dess egendomligheter saknas sålunda hvarje närmare

antydan om lagunstadens förbindelse med orienten. Och månne icke man så saknar ett perspektiv för förståendet af den rent koloristiska hänförelse, som är denna stads egendomlighet. Är icke österlandet koloritens modernejd?

Men hur som helst studerar man med synnerlig behållning Berensons verk öfver det italienska renässansmåleriet. Hans första större arbete var en diger undersökning öfver Lorenzo Lotto, den själfulle, sympatiske porträttmålaren, hvilkens af rent modern och melankolisk humanitet präglade hufvuden ingen, som besökt Berlinermuseet, kan glömma. Det var en lärd monografi, beräknad för fackmän, som sökte och lyckades kasta ljus öfver Venedigs äldsta, föga kända artister. Till en långt större allmänhet än detta lärorika, men litet tröttsamma verk vänder sig en serie framställningar af renässansens stora italienska målarskolor. Tre hafva hittills utkommit, behandlande Florens, Venedig och mellersta Italien. Hvar och en, som är intresserad för denna, när allt kommer till allt, mest tjusande konst, som världen sett spira, bör förskaffa sig dessa lätthandterliga och utmärkta små volymer. Berenson gifver här raska men innehållsrika och väckande studier öfver de italienska konsthärdarnas olika lynnen, och om han ser utvecklingen med ett ibland ensidigt partipris, präglas dock hans uppfattning af både stor friskhet och fint konstsinne, af själfständighet och skärpa. Det öfverflödar i dessa framställningar af fina anmärkningar och iakttagelser, och forskaren, som talar, har icke blott sett allt — det finns icke

en italiensk vrå, som han icke besökt, och knappast någon betydelsefull privatsamling, som han icke känner — men sett allt med egna, öppna ögon.

Utom denna serie, i hvilken man nu blott väntar en volym om de norditalienska färgkonstnärerna, har Berenson nyligen utgifvit en samling af spridda essayer öfver italiensk konst. Det är det arbete, hvilkets titel står öfver denna artikel. Åter är det snarare konstvännen i specifik mening, till hvilken Berenson här adresserar sina ord, men den alldeles mönstergillt vackert utstyrda boken med sina präktiga illustrationer af mindre kända verk och sin alltid käckt skrifna och sakrika text bör äfven kunna fängsla vidare kretsar. Författaren har här sammanfört en mängd smärre uppsatser från olika tider. Några bära så tydligt märken af den första ungdomsifverns självbelåtenhet, att de bort en smula retoucheras, innan de aftryckts; andra, såsom den lilla skissen öfver Dante-illustratörerna, äro för obetydliga för att förtjäna att förevigas på så präktigt papper och i så utsökt tryck, som här bestås. Men de goda af studierna äro synnerligen eggande och intressanta. En längre uppsats om Venetianska taflor i England med anledning af en utställning 1895 bevisar ännu en gång Berensons oerhörda och minutiösa förtrolighet med de italienska målarna från hela renässansperioden. Synnerligen fängslande är en studie Öfver kopior efter förlorade original af Giorgione, i hvilken Berenson framställer den så tjusande mästaren som den venetianska konstens centrala personlighet. Skada blott, att

meningarna om hvad Giorgione verkligen skapat aldrig synas vilja samla sig till någon fast kristallisering, och att därigenom föreställningen om den tidigt döde store romantikerns konstnärskap alltjämt är sväfvande. Den förtrollande herdegossen med pipan i Hampton Court, som Berenson med mycken ifver förklarar vara en äkta Giorgione — och hvem vill icke tro det om denna ljufvaste ynglingagestalt ur ett italienskt herdespel? — har sålunda t. ex. alldeles nyss af en annan känd och skicklig bildkännare, Emil Jacobsen, sagts vara en kopia af den först i senare tider mer uppmärksammade Vincenzo Catena.

Den utan fråga nyaste och lustigaste uppsatsen i samlingen är dock den, Berenson benämner Amico di Sandro, i hvilken han konstruerar upp en eljes okänd florentinsk målare, möjligen att identifiera med den af Vasari nämnde, tidigt aflidne och eljes obekante Berto Linaiuolo. Berenson söker med en lång, synnerligen kvick och skarpsinnig, om också icke helt öfvertygande konstruktion visa denne okände mästares utveckling, och sammanför under hans namn, under namnet af en »Amico di Sandro», en vän och satellit till Botticelli, en hel serie arbeten, hvilka i katalogerna gå under helt andra beteckningar, men hvilka verkligen äga både inre samband och syskonskap. Den moderna metoden är här använd med stor djärfhet, men också med en förvånande säkerhet, som skyler öfver det hypotetiska och låter oss tro på existensen af denne konstnär, hvilkens verksamhet graviterat kring hans stora sam-

tidas och hvilkens individualitet därför skymts undan. I en brännbild samlar denna lustiga essay den Berensonska kritikens alla drag, både den omisskänneliga skärpan och böjelsen för den artens godtycke, som varit så många vetenskapliga upptäckares svaghet.

26 mars 1902.

INNEHÅLL.

Bref från Rom om gamla fresker 5
Inledning 5. — 1400-tals-verken 11. — Pinturicchio 18. — Högrenässansen 28.

Den italienska barockstilens utveckling, i ljuset af nyare forskning 38
Arkitektur och skulptur 38. — Måleri 75.

Correggio 112

Den franska klassicitetens konstlära 127

En återfunnen staty af Michelangelo 177

Berlinmuseets nya Rembrandt 188

Berlins salong 194

Konstutställningarna i München 202

Ännu en gång Böcklin 216

Venedigs salong 1899 236

Edelfelts väggmålningar i Helsingfors' universitet 250

Edward Burne-Jones 259

Jacob Burckhardt: Efterlämnade skrifter 266
Erinnerungen aus Rubens. Griechische Kulturgeschichte I, II.

Modern konstforskning 275
Heinrich Wölfflin: Den klassiska konsten 275. — Bernhard Berenson: Kritiska studier öfver italiensk konst 291.

LSwed
L6617

173421

Author Levertin, Oscar Ivan

Title Samlade skrifter. Vol.21.- Utländsk konst.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU